

ESSAI D'ESTHÉTIQUE

LA CONNAISSANCE PRATIQUE DU BEAU

PAR

LE FRÈRE MARTINUS, DES E.C.

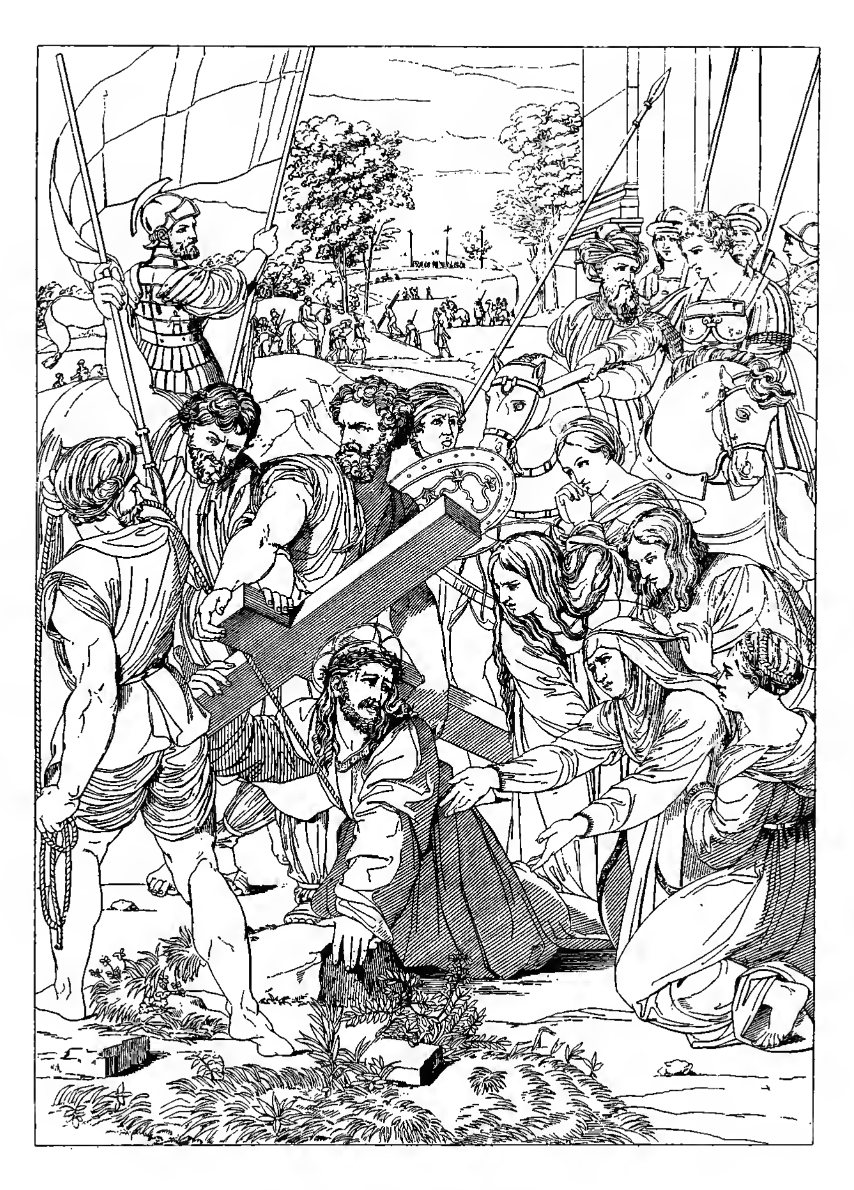
PRÉFACE DE M. J.-B. LAGACÉ,
PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE À L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL.

LES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES
44 RUE CÔTÉ
MONTRÉAL

ESSAI D'ESTHÉTIQUE

LA CONNAISSANCE PRATIQUE DU BEAU

Il a été tiré de cet ouvrage cent exemplaires
sur papier couché, teinté, et numérotés à la presse de 1 à 100.



LE SPASIMO, PAR RAPHAEL.

Expression de sublime résignation. La T. S. Vierge tend avec *spasme* ses bras vers Jésus, d'où le nom du tableau.

ESSAI D'ESTHÉTIQUE

LA CONNAISSANCE PRATIQUE DU BEAU

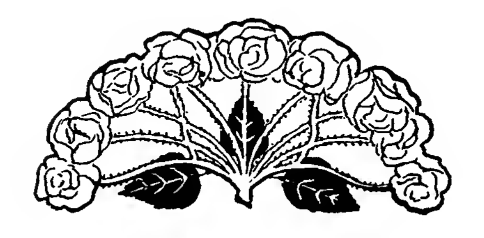
PAR LE FRÈRE MARTINUS, DES É. C.

PRÉFACE

DE

M. J.-B. LAGACÉ, M. A.

Professeur d'esthétique à l'Université de Montréal.



LES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES

44, RUE COTÉ, MONTRÉAL.

Nihil obstat.

30a Januarii 1924.

Canonicus ÆMILIUS CHARTIER,
Censor librorum.

Imprimatur :

† GEORGES, Arch. de Tarona
Adm. Apost.

Montréal, le 30 janvier 1924.



PRÉFACE

Le Fr. Martinus, l'auteur de ce livre, mourait le 19 mai dernier, emportant dans la tombe les regrets de tous ceux qui l'ont connu. Depuis 1894, il était attaché au Mont-Saint-Louis en qualité de professeur de dessin. Ses nombreux élèves peuvent témoigner du zèle et du dévouement qu'il apportait à son enseignement. Sous des dehors froids et réservés, ce modeste cachait une âme enthousiaste, vibrante et généreuse.

Dès sa prime jeunesse, il caressa le rêve de devenir artiste. A cette époque, ce n'était pas chose facile ; les écoles d'art étaient encore du nombre de ces beaux projets dont on s'entretenait volontiers à la fin des banquets politiques, mais dont on ne se souvenait guère le lendemain de la " petite fête ". Aussi bien, les jeunes gens doués de talent n'avaient-ils d'autre chance de côtoyer la terre interdite de l'art que de s'enrôler comme apprentis dans un atelier d'architecte. C'est ce que fit le jeune Antoine Chouinard. Il n'y séjourna qu'une année ; car soudain, obéissant à un secret appel de Dieu, il laissait là compas et équerres et allait frapper à la porte de l'Institut des Frères des Ecoles chrétiennes.

Cependant, dans son nouvel état, il ne renonça pas entièrement à son rêve de jeunesse. Les loisirs que lui laissaient l'étude et la prière, il les employait à dessiner et à peindre. Ses supérieurs, ayant remarqué ses rares aptitudes, l'appelèrent bientôt au Mont-Saint-Louis, où, comme je l'ai dit, on lui confia la direction des classes de dessin. Plus courtes et plus espacées devinrent les heures qu'il put consacrer à la pratique de la peinture ; mais il se dédommageait de ce contretemps par la visite des expositions artistiques et des collections des riches amateurs, Envoyé en France, en 1898, pour y perfectionner ses études, il se livra au travail avec une telle ardeur qu'il contracta une maladie qui ne lui laissa qu'une santé affaiblie.

De retour au pays, il ne cessa de porter le plus vif intérêt aux tentatives faites par nos artistes pour acclimater l'art chez nous. Homme d'action et de cœur, il lui sembla qu'il se devait, par les moyens dont il disposait, de seconder le généreux effort de ceux qui combattaient pour une si noble cause, et comme il n'avait que sa plume, il fit paraître un premier volume ayant pour titre : " l'Art ornemental ".

De plus en plus passionné pour les études esthétiques, il se mit à parcourir tous les livres qui traitent de ces questions, accumulant les notes en vue d'une série d'articles qui parurent dans la " Revue Canadienne " et que l'on trouvera réunis dans ce volume.

C'est assez dire que ceux qui le liront dans l'espoir d'y découvrir une nouvelle philosophie de la beauté seront entièrement déçus ; car le Fr. Martinus n'a jamais nourri d'aussi prétentieuses ambitions. Le but qu'il voulait atteindre, c'était moins de se mettre en évidence, que de travailler à la diffusion du goût et de provoquer le " besoin " d'art dans une société plus préoccupée des questions d'argent que de celles de la haute culture.

Personne ne me contredira si j'ose affirmer que l'art dans un pays ne peut naître et se développer que si le terrain intellectuel ne se montre pas hostile à toute semence. Pour le rendre meuble, il faut longtemps y promener le soc de l'idée. C'est le rôle parfois ingrat de ceux qui ne conçoivent pas la vie autrement que parée d'un peu de beauté et de poésie.

Mais le résultat vaut l'effort ; car, il faut le reconnaître, le cœur humain n'est jamais si endurci que la " fleur bleue " de l'Amour ne finisse par percer et par s'épanouir en dépit des pierres de l'égoïsme et de l'indifférence qui lui disputent l'air et la lumière.

L'idée du Beau est vivante en nous ; une parole chaude, s'échappant d'une âme enthousiaste, suffit parfois à lui révéler sa vocation qui est de germer dans le secret de la sensibilité et de se manifester au dehors par l'harmonie et l'ordre qu'elle met dans tous nos actes. De cette idée de perfection émane une force qui, nous élevant au-dessus de nous-mêmes, nous transporte dans le ciel de l'idéal. Renan a dit : " L'émotion esthétique est le secret ressort qui porte tout à être selon les lois de l'esthétique et de l'eurythmie."

L'école de la beauté est une école de perfectionnement moral et intellectuel.

Mais pour être ému, il faut aimer, et pour aimer, connaître. Léonard de Vinci disait : " Plus on connaît, plus on aime." Seulement la beauté, contrairement à la vérité, est voilée et très souvent passe près de nous insoupçonnée. Il y en a qui s'imaginent, sûrs d'eux-mêmes, qu'ils sauraient la deviner sous ses voiles discrets, s'il leur était donné de parcourir les grandes capitales de l'Europe, visiter les musées et les galeries d'art. Plusieurs ont tenté l'aventure, et il est arrivé ce qui ne pouvait manquer d'arriver, que la beauté qu'ils se flattaient de reconnaître du premier coup d'œil, ils n'ont pas su la découvrir derrière les œuvres des grands maîtres, faute d'un " noviciat " préalable, d'une préparation suffisante. Au reste, il n'est pas nécessaire d'aller si loin pour rencontrer la beauté ; comme le disait Corot : " Elle est partout, ici, là ; il suffit de la découvrir. "

Pour la découvrir, il faut apprendre à quels signes elle se fait connaître. C'est précisément ce qu'enseigne l'esthétique. Mais tout le monde ne se sent pas le courage de consulter les gros volumes qui en traitent, outre que parfois la lecture en soit assez difficile. C'est donc rendre un véritable service aux esprits curieux de ces intéressantes études que de leur en faciliter la tâche en posant clairement, sans recherche de termes techniques ni abus de discussions scolastiques, les principes sur lesquels repose toute la science esthétique. Du jour où la notion du Beau aura pénétré dans les couches profondes de notre société, l'art sera près de naître, et nous pourrons, nous aussi, faire notre moisson de chefs-d'œuvre.

Ce livre de vulgarisation est-il lui-même une œuvre d'art ? Possède-t-il les qualités de style et de composition qui peuvent lui assurer un sort dans notre histoire littéraire ? Je n'en sais rien et ne me suis pas même arrêté à me le demander. Ce que je sais, c'est qu'il est utile et peut rendre d'éminents services.

Le Fr. Martinus ne s'est pas attardé, lui non plus, à cette question, qui trop souvent paralyse chez nous de nobles initiatives. Il a voulu servir et rien de plus, professant avec le grand peintre anglais, Watts, que pour " produire de grandes choses, il faut et suffit qu'on aille jusqu'à la limite de ses forces, sans s'arrêter à considérer si la chose est grande ou petite en elle-même. Le réellement grand est tellement au-dessus de ce qu'on peut atteindre, que toute comparaison deviendrait une constatation de son indignité. Travailler avec toutes les énergies de son cœur, mais aussi avec toute la simplicité de son cœur, voilà le devoir,

et quiconque l'a fait a droit d'être content, quel que soit le résultat de ses travaux ".

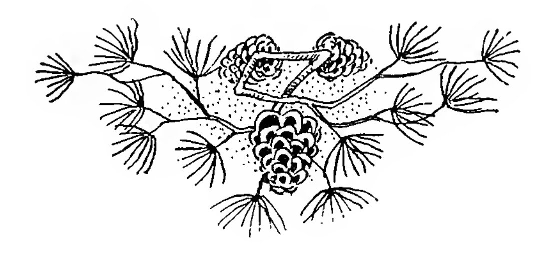
Cette consolation fut, ici-bas, refusée au Fr. Martinus ; mais il a reçu là-haut, nous en sommes assurés, le juste salaire dû à ses travaux et

«A trouvé dans le Dieu qui subjugue la mort,
La Paix et la Beauté parfaites.»

J.-B. LAGACÉ

PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL.

10 octobre 1923.



INTRODUCTION

Le sentiment du beau, appelé aussi sens esthétique, réside en germe dans le cœur de tous les hommes, mais il attend une culture pour lever, se développer et atteindre un épanouissement complet. La jouissance adéquate du beau suppose un esprit exercé à l'observer et une connaissance pratique des règles de l'art. Ces règles, inspirées des beautés de la nature ou déduites des œuvres des grands maîtres, fournissent le meilleur moyen de découvrir, de produire et d'apprécier le beau artistique.

L'initiation au culte de la beauté, la formation du goût et la connaissance de l'art devraient être le couronnement de toute culture intellectuelle. Ces connaissances ornent l'esprit, ouvrent des horizons, adoucissent l'existence, stimulent le talent, élèvent l'âme ; elles conduisent à une plus haute conception de la vie et de tout ce qui l'entoure.

Par contre, rester indifférent aux spectacles de la nature et aux manifestations de l'art, c'est se priver des plus pures jouissances d'ici-bas, c'est renoncer à un développement complet de ses facultés. Madame Necker de Saussure en était bien convaincue, qui disait : " Le sentiment de la beauté est un si immense bonheur, qu'il n'est aucune éducation qui ne doive la développer dans les âmes ;" et M. Salomon Reinach, plus récemment : " Il y a là un ordre d'études auxquelles l'homme civilisé, quelle que soit la profession qui l'occupe, ne peut plus rester étranger."

La science qui étudie les caractères du beau dans la nature et dans les arts a pris le nom d'esthétique. On l'appelle aussi philosophie du beau et de l'art, surtout quand on ne considère que le côté spéculatif de la question. L'objet de cette science est l'être en tant qu'il plaît aux sens et, par eux, à l'intelligence. Ses principes ont pour but de former le goût dans l'appréciation et la réalisation du beau.

Notre essai comprend deux parties : 1° L'esthétique générale, qui analyse l'idée et la perception du beau, en décrit les diverses sortes, détermine les caractères et le but de l'art, enfin étudie les facultés mises en jeu par les artistes. 2° L'esthétique particulière, dont l'objet est le beau réalisé dans les différents arts. Elle les considère séparément, leur applique les formules de l'esthétique générale et recherche les règles propres à chacun.

Une histoire des formes variées du beau et de l'art à travers les âges constituerait un utile complément du présent ouvrage ; mais cette étude, pour être vraiment profitable, demande des développements considérables, qui n'ont pu trouver place dans ce volume. D'ailleurs, l'histoire de l'art a été racontée déjà dans des traités nombreux.

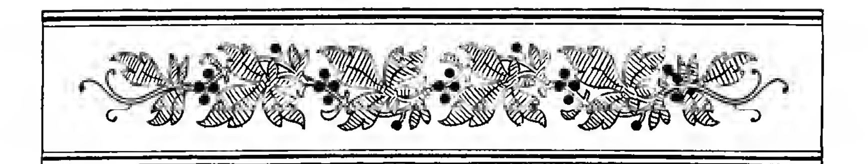
Nous nous plaçons ici à un point de vue pratique, c'est-à-dire que, négligeant l'aspect purement philosophique du sujet[1], nous nous restreignons autant que possible aux théories qui se prêtent aux applications. Si donc nous touchons à la science des êtres, des principes et des causes, ce ne sera qu'en l'effleurant.

Afin de procurer à cet essai toute l'autorité possible, les manuscrits ont été soumis à la critique des meilleurs artistes, qui ont bien voulu revoir avec soin les parties relatives à leur art. Qu'ils veuillent bien accepter de nouveau nos sincères remerciements.

Bossuet a dit : " Nous n'égalons jamais nos idées, tant Dieu a pris soin d'y marquer son infinité." Au lecteur de juger si, dans le présent ouvrage, l'expression a suffisamment mis la pensée en relief. Quoi qu'il en soit, nous espérons que nos humbles efforts faciliteront l'intelligence du beau, élèveront le sentiment esthétique au contact des belles œuvres de la nature et de l'art, enfin orienteront davantage vers Dieu, sublime et parfait exemplaire de toute beauté.

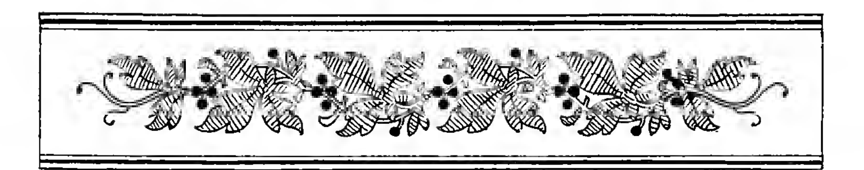
---

[1] Les ouvrages philosophiques sur le beau ne manquent pas. Parmi les plus connus, en français, citons les suivants: le Père André: *Essai sur le beau,* 1763. — Victor Cousin: *Du vrai, du beau et du bien,* 1855.— Théodore Jouffroy; *Cours d'esthétique,* 2e édition, 1883. — Charles Lévêque: *la Science du beau,* 1861.— Abbé P. Gaborit: *le Beau dans la nature et dans les arts,* 1885. — Le Père Lacouture: *Esthétique fondamentale,* 1900.— Paul Gaultier, donne, à la fin de son ouvrage *le Sens de l'art,* une des bibliographies les plus complètes sur l'art et l'esthétique. Elle compte 126 volumes.



PREMIÈRE PARTIE

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE





Reproduction d'une peinture du frère Martinus.



CHAPITRE I

LE BEAU EN GÉNÉRAL

CHERCHER parmi les définitions les plus connues du beau celle qui nous paraît la meilleure et donner les raisons de notre choix, expliquer les qualités du beau telles qu'elles nous semblent sortir de la définition donnée, enfin traiter sommairement les autres questions relatives au beau en général, tel sera l'objet de ce premier chapitre.

Définitions du beau. — Il est difficile de donner une exacte définition du beau, parce que les impressions qu'il produit sont très diverses et qu'il peut être considéré de différentes manières.

D'après plusieurs auteurs, le beau ne peut être défini. "Il est lui-même objet d'une notion première, dit G. Vapereau[1], et comme tel indéfinissable." Évidemment, si l'on considère le beau du point de vue de l'impression qu'il produit sur nous, il ne peut être clairement défini, parce que nous ne pouvons pénétrer jusqu'au fond de notre âme pour y analyser toutes les opérations par lesquelles elle perçoit les qualités des êtres. Le sentiment que le beau fait éprouver, comme toutes les perceptions des sens et de l'intelligence, aura toujours quelque chose d'insaisissable. En outre, l'impression du beau ne nous fait rien connaître sur la nature de celui-ci. Elle n'en est que l'effet. Le beau ne doit donc pas être étudié *subjectivement*, c'est-à-dire du point de vue du sujet pensant, mais *objectivement*, ou par rapport à l'objet connu. Or quand un objet est universellement qualifié de beau, d'admirable, comme la rose, par exemple, ou une vierge de Raphaël, cet objet doit avoir

---

[1] *Dictionnaire des littératures*, au mot *beau*.

les qualités constituantes de la beauté, et si une définition exprime ces qualités et convient à toutes les sortes de beau, pourquoi ne serait-elle pas reconnue comme satisfaisante[1] ?

Cherchons donc, parmi les principales définitions que nous ont laissées les esthéticiens et les philosophes, celle qui paraît le mieux remplir ces conditions, car rien ne versera plus de clarté sur notre sujet. Selon une idée attribuée à Platon, le beau est la splendeur du vrai et du bien, c'est-à-dire la qualité d'un être où resplendissent la vérité et la bonté. Cette définition s'applique bien au beau dans les sciences et la morale, qui ont pour objet le vrai et le bien, mais elle ne peut convenir au beau dans les arts. D'ailleurs elle semble identifier le beau avec le vrai et le bien. Or, ces trois qualités de l'être ne sont pas identiques, comme nous le verrons plus loin.

Le beau, disent d'autres philosophes, est la qualité sensible par laquelle un être éveille en nous l'idée de perfection. Cette définition est large et un peu vague. Elle revient à la première si l'on fait consister la perfection dans le vrai et le bien. Pour être claire, elle devrait préciser en quoi consiste la perfection. Du reste, cette dernière qualité n'a pas nécessairement les mêmes caractères que la beauté et l'on ne peut définir l'une par l'autre. Le beau, affirment certains auteurs qui ont en vue sans doute le beau dans les êtres vivants, est l'expression de l'activité qui s'est développée selon la loi, c'est-à-dire suivant l'idée que nous nous faisons de ce développement. On a dit encore que le beau est le produit d'une puissance agissant sans entraves et conformément à la nature de chaque être. Mais ces deux définitions ne conviennent pas plus que la première au beau dans les arts.

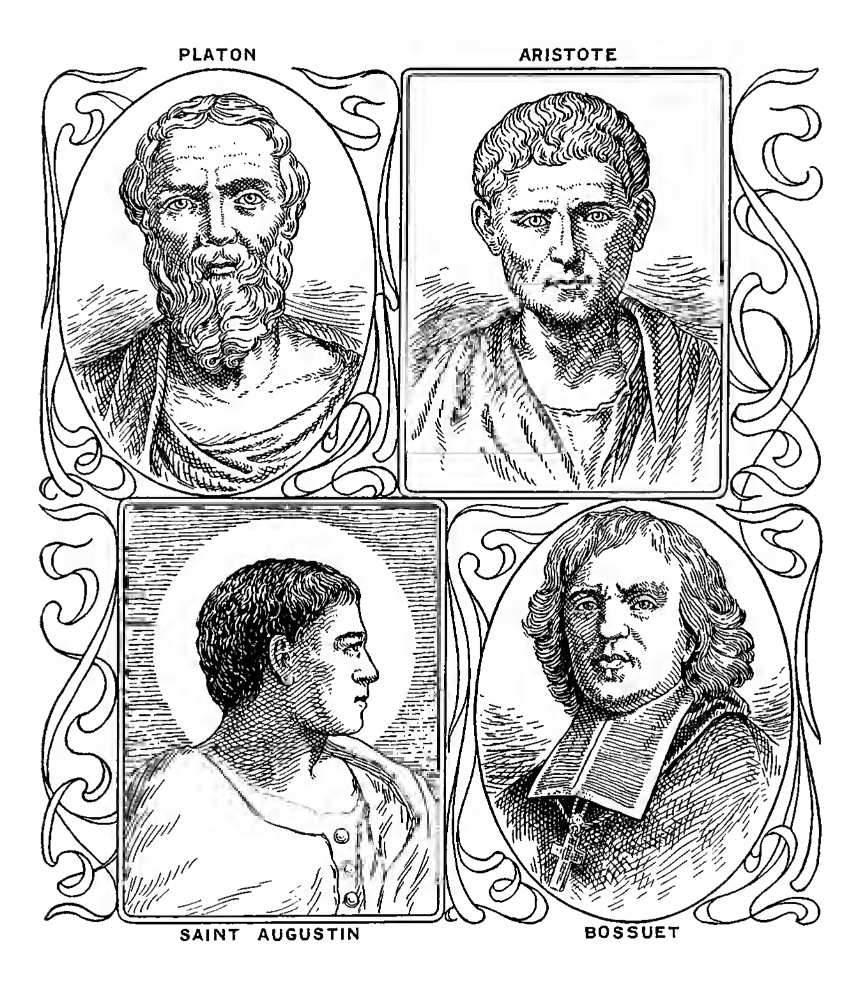
Zigliara, le Père Lacouture et d'autres philosophes définissent le beau la *splendeur de l'ordre.* Et cette définition semble davantage caractériser la nature du beau. Elle nous paraît la plus générale, la plus complète et la plus satisfaisante. Malgré sa brièveté, elle renferme la plupart des définitions précédentes et supplée à ce qui leur manque.

En effet, le beau, c'est, dans l'exposition de la vérité, un ordre, une logique qui nous la rend éclatante ; dans l'accomplissement du

---

[1] Voir sur ce sujet le Père Lacouture, *Esthétique fondamentale,* Préface.

bien, un ordre, un équilibre, une force qui le fait resplendir ; dans les éléments sensibles composant une œuvre de la nature ou de l'art, un ordre, un arrangement qui rend cette œuvre esthétique. Voilà qui convient au beau dans les sciences, dans la morale, dans la nature et dans les arts. De plus, comme le démontre le Père



Lacouture, cette définition sous-entend la proportion, la variété, l'unité, l'harmonie et toutes les qualités qui, d'après les divers auteurs, constituent la beauté. Enfin, elle nous met d'accord avec Aristote, qui définit le beau " ce qui réunit la grandeur et

l'ordre[1] "; avec saint Augustin, qui fait consister la beauté dans l'ordre ; avec Bossuet, qui la fait consister également dans l'ordre visible ; enfin avec tous ceux de nos contemporains, Charles Lévesque par exemple, qui ramènent la beauté à l'ordre et à la grandeur. Nous adoptons cette définition comme base de tout ce qui va suivre. Reconnaître dans la beauté la splendeur de l'ordre, c'est admettre que tout ce qui charme obéit à des lois d'harmonie et que, pour produire le beau, il faut acquérir la connaissance de ces lois. Par là même, c'est se mettre sur la voie de l'étude objective du beau, au fond la seule possible, ainsi que nous avons dit.

Perception du beau. — Nous percevons la beauté des objets par les sens. Mais le plaisir que le beau nous cause ne nous vient pas des sens. Ceux-ci ne sont que des intermédiaires. Ils communiquent à l'âme la beauté perçue et provoquent ainsi la satisfaction appelée sentiment ou émotion esthétique. C'est pourquoi le plaisir du beau est d'un ordre supérieur à celui qu'éprouve la sensibilité physique. Il relève de la raison et les hommes le goûtent plus ou moins suivant leur degré de culture.

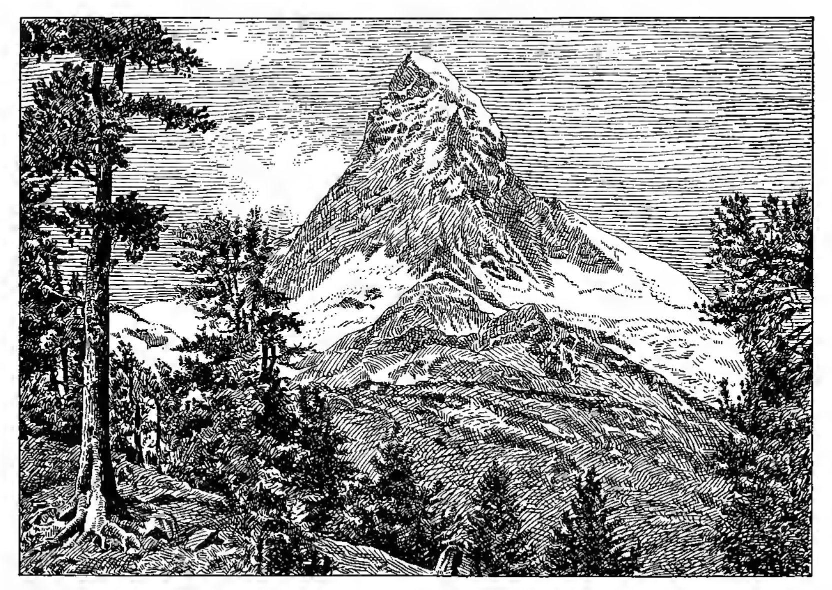
Quelques développements sur ce sujet ne seront pas inutiles Deux sens seulement perçoivent la beauté pour la transmettre à notre âme ; ce sont la vue et l'ouïe. Ils sont appelés, pour cette raison, sens esthétiques. Les trois autres, l'odorat, le goût et le toucher, les plus physiques de nos sens, ne nous font connaître que les qualités matérielles des corps. Or la beauté ne réside pas dans la *matière* mais dans la *forme*[2]. C'est cette forme qui, perçue par les sens esthétiques, devient l'objet d'un jugement et d'un plaisir : d'un jugement, parce qu'elle est la manifestation d'une idée ; et d'un plaisir, parce qu'elle revêt de beauté la matière première. Ainsi la raison, faculté supérieure, pénétrant l'idée qui réalisa le beau dans la matière, fait éprouver à l'âme l'émotion esthétique.

---

[1] *Poétique*, VII.—Aristote a dit aussi que le beau, c'est ce qui plaît étant connu, et saint Thomas, voulant faire comprendre que cette qualité s'adresse avant tout à la raison, approuve le mot d'Aristote. Mais nous ne pensons pas qu'il faille considérer comme juste cette notion du beau, car elle ne fait rien connaître de la nature de celui-ci et ne mentionne que son effet. Du reste saint Thomas lui-même dit que les éléments de la beauté sont l'intégrité, la proportion voulue et l'éclat, toutes qualités comprises dans l'ordre et sa splendeur.

[2] Ce mot doit être pris ici dans son sens générique d'*aspect*, d'*état*, de *manière d'être*. Ainsi entendue, la forme comprend la couleur et le son.

Les sens éprouvent bien aussi un certain plaisir dans la perception du beau ; mais ce plaisir est distinct de la jouissance intellectuelle. Ainsi le bruissement du feuillage, l'immensité de la mer, le chant du rossignol, font sur notre âme, après avoir été perçus par les sens, une impression agréable qui ne s'explique pas physiquement, parce qu'elle a sa raison dernière dans l'intelligence. C'est le cas de distinguer la sensation, qui appartient à la sensibilité physique et se localise dans le corps, d'avec le sentiment, qui dépend de la sensibilité intellectuelle ou morale et qui implique



Le mont Cervin, dans les Alpes.

l'exercice des facultés de l'âme. La sensation sera peut-être la même devant une toile médiocre ou devant un tableau d'une réelle valeur ; mais l'émotion éprouvée à la vue des qualités de l'œuvre excellente sera d'un ordre bien supérieur. C'est là vraiment l'émotion esthétique. Cette impression est d'un caractère tout particulier, si bien que certains penseurs ont cru qu'elle avait son siège dans une faculté spéciale. La vérité est qu'elle met en branle toutes les facultés et qu'elle affecte l'homme tout entier[1]. L'émotion esthétique, avons-nous dit, est proportionnée à la sensibi-

[1] Cf. Coulombeau, *Six causeries sur l'art.*

lité et au développement intellectuel de chacun. Goethe, en parlant de l'homme cultivé, a écrit : " La splendeur du beau devient sensible pour son intelligence par mille expressions variées ; son esprit reflète toutes les merveilles de la nature."

On trouve dans une foule d'ouvrages littéraires des descriptions magnifiques, qui montrent jusqu'où les esprits supérieurs ressentent les beautés de la création ; par exemple, le tableau si connu d'*Une belle nuit dans les déserts du Nouveau Monde* par Chateaubriand[1], ou encore la description si richement coloriée du *mont Cervin* de Théophile Gautier[2].

Le ciel, d'une sérénité glaciale, avait des teintes d'acier bleui, comme un ciel polaire, et sur le bord il était dentelé bizarrement par les silhouettes sombres des montagnes formant le cercle de l'horizon. Au-dessus de ces découpures jaillissait le pic gigantesque du Cervin, avec un élancement désespéré comme s'il voulait atteindre et percer la voûte bleue. L'immense bloc, d'un noir violet, dessinait ses arêtes hardies sur le vide, élevant sa pyramide de solitaire qui dépassait de bien haut toutes les cimes. Auprès de lui, le long de son flanc le plus abrupt, montait lentement une énorme lune, ronde, à plein disque, d'un jaune blafard, qui paraissait essayer l'escalade de la montagne farouche. Ce globe lumineux à côté de cette colossale aiguille noire produisait l'effet le plus étrange et le plus fantastique. La clarté de l'astre, assez vive pour éteindre les étoiles, illuminait de sa lueur argentée la façade de l'hôtel et le plateau sur lequel nous étions. Autour de nous une ombre dure et froide approfondissait encore les abîmes et on eût dit que nous flottions sur une île de lumière.

N'est-elle pas charmante aussi cette petite peinture de la mer, brossée en quatre vers, par André Theuriet dans sa pièce intitulée *la Lande Saint-Jean*[3] ?

La mer au large étend ses eaux calmes et bleues
Où glissent, voile au vent, les barques des pêcheurs.
Elles passent, et l'œil les suit pendant des lieues,
Jusqu'à l'horizon blanc tout noyé de vapeurs.

C'est à nous de développer cette faculté du beau, par la réflexion, la comparaison, l'étude intelligente des merveilles de la nature et des beaux-arts. Dieu nous a donné l'instrument : à nous d'en faire usage ! Et suivant la parole de Schiller, " cette aspiration vive et pure vers le beau amènera à sa suite ", comme naturellement, " la pureté morale "; car l'amour du beau élève l'âme, la rend

---

[1] *Le Génie du Christianisme*, 1ère partie, liv. V, chap. II.

[2] *Les Vacances du lundi.*

[3] *Pages choisies* des auteurs contemporains.

meilleure, lui donne l'avant-goût des beautés célestes. Mais n'anticipons pas. Il sera parlé plus loin des effets du beau.

Distinction du beau d'avec le vrai et le bien, d'avec l'utile et l'agréable. — Le vrai et le bien ont des rapports intimes avec le beau, sans cependant lui être identiques. Chacune de ces qualités de l'être a sa compréhension propre.

Le beau est la splendeur de l'ordre, c'est-à-dire la conformité de l'élément sensible avec l'idée que nous nous faisons de l'ordre. Le vrai est la conformité de la pensée avec l'objet considéré. Le bien est la conformité d'une action avec la loi morale. Ce qui est beau excite l'admiration ; ce qui est vrai satisfait l'intelligence ; ce qui est bien contente le cœur. Toutefois, lorsque le vrai et le bien atteignent un certain éclat, eux aussi sont beaux et excitent notre admiration. Les premiers axiomes des sciences sont vrais sans être beaux ; mais lorsqu'une logique parfaite se dévoile à notre intelligence, nous disons : " Quel beau raisonnement !" De même, lorsqu'un débiteur acquitte ses dettes, il fait bien ; mais si, après cela, il sacrifie sa fortune au profit d'une bonne œuvre, nous trouvons qu'il a fait une action admirable. " Une belle action, dit Montesquieu, est celle qui a de la bonté et qui demande de la force pour l'accomplir." Le vrai et le bien sont donc des conditions du beau, et, par suite, ne peuvent jamais être en contradiction avec lui. Ces trois qualités ne s'identifient pas, elles s'harmonisent.

La distinction du beau d'avec l'utile et l'agréable est encore plus marquée, quoi qu'en dise l'école sensualiste. L'utile est ce qui répond à un besoin ; le beau est inutile comme tel. L'utile nous procure un profit, on le convoite ; le beau nous procure une jouissance désintéressée ; on admire un beau jardin, un beau vase, sans nécessairement désirer les posséder. Un objet peut être beau et utile en même temps, mais il ne sera pas beau parce qu'il est utile, ni utile parce qu'il est beau. Ces deux qualités sont tout à fait distinctes l'une de l'autre. Un meuble peut être utile et laid, tandis qu'un autre peut être inutile et beau, tel, par exemple, le vase purement décoratif. L'utile est produit par l'artisan et le beau par l'artiste. " Le beau se suffit à lui-même, a dit Henri Marion [1] ; il est une fin dont on se contente et pour laquelle l'hom-

[1] *Leçons de psychologie.*

me fait mille choses dès qu'il cesse d'être pressé par le besoin..." La beauté est donc essentiellement un luxe, c'est un superflu délicieux. Kant exprimait la même idée en ces termes : " Ce qui caractérise la beauté, c'est qu'elle est une finalité d'un genre à part, une finalité sans fin, c'est-à-dire, une admirable inutilité." Quelquefois, le beau s'éloigne tellement de l'utile qu'il va à son encontre. Tel est le cas pour les colonnades en architecture. Elles produisent un effet grandiose, tout en ayant l'inconvénient d'intercepter un peu les rayons de la lumière et même de nuire à la circulation des passants. Mais le beau se fait tout pardonner à cause du plaisir qu'il procure.

D'autre part, l'agréable n'est pas toujours beau, tandis que le beau ne manque jamais d'être agréable. Il est une variété de ce qui plaît. Une chose agréable peut s'adresser au goût physique et ne produire qu'une sensation, tandis que le beau s'adresse à la sensibilité morale et produit le sentiment esthétique. Ainsi que le fait remarquer Cousin, il y a des odeurs, des saveurs agréables, mais il n'y a pas de belles saveurs, de belles odeurs. L'agréable, dépendant du physique, peut varier avec les tempéraments, tandis que le beau est universel, c'est-à-dire tel pour tous. L'agréable et le beau sont souvent réunis dans le même être, mais ils ne se confondent pas. Par exemple, le lis est beau par sa conformation élégante, et il est agréable par son doux parfum, cependant que les deux qualités restent distinctes. " Toute émotion des sens qui est localisée, qui intéresse directement l'organisme, qui n'est par conséquent ni désintéressée, ni sereine, n'a rien de commun avec l'émotion esthétique. Voilà pourquoi l'art manque toujours son but lorsqu'il essaie de flatter la sensibilité basse, d'exciter des sensations inférieures."[1]

Conditions et gradation du beau dans la nature et les arts. — Il ne faut pas perdre de vue que l'esthétique étudie principalement le beau dans les œuvres de la nature et de l'art. Mais en quoi consiste, dans ces œuvres, le beau, la splendeur de l'ordre ? D'après la plupart des auteurs anciens et modernes, les conditions ou qualités de la beauté parfaite sont l'*expression*, la *proportion*, la *variété*, l'*unité* et l'*harmonie*.

---

[1] Henri Marion, *Leçons de psychologie*.

Pour plus de développements sur les rapports du beau avec l'agréable et l'utile, on peut voir le *Cours de philosophie* par une réunion de professeurs, p. 313.

L'*expression* nous fait connaître le rapport entre l'élément perceptible et l'élément non perceptible. C'est la manifestation d'une idée, d'un sentiment, au moyen des sensibles : forme, mouvement, mots ou sons. Par l'expression, l'artiste incorpore sa pensée dans le marbre, la couleur ou les sons, pour nous révéler toutes sortes d'idées et de sentiments. C'est ainsi que Phidias a su donner à son *Jupiter Olympien* des traits qui expriment la majesté du maître des dieux, et que Chopin, dans sa fameuse *Marche funèbre*, a traduit les déchirements de la douleur. Mais l'expression doit être vraie, intelligible et conforme à la nature du sujet.

La *proportion* est le juste rapport d'importance et de grandeur qui existe entre un tout et ses parties, entre les forces et les actions d'un même être. C'est la symétrie, la mesure, la convenance, la parfaite adaptation des organes et des parties d'un être à leurs fonctions et à leur destination. Ainsi, pour qu'un objet soit beau, il faut que tous ses éléments constitutifs aient la mesure voulue et qu'ils concourent heureusement à former un tout où rien ne manque, où rien ne déplaît. " La proportion, plus que toute autre chose, donne au beau considéré en lui-même sa fixité, et l'empêche d'être uniquement une affaire de goût et de sentiment[1]. "

La *variété* ou le *contraste* est la diversité des formes qui composent un objet. Elle est un des caractères les plus frappants de la beauté. Car, dans une œuvre, c'est la variété des éléments qui excite le plus d'intérêt.

L'ennui naquit un jour de l'uniformité.

Le contraste est en outre l'image et l'une des formes du mouvement, de la vie. On le remarque dans tous les ouvrages de la nature et de l'art. Le minéral, la plante, l'animal et l'homme nous le présentent sous des aspects divers, et toute œuvre d'art vraiment esthétique doit nous l'offrir à un degré plus ou moins marqué. Toutefois, poussée trop loin, le contraste deviendrait un obstacle à la beauté. En dispersant l'attention, il nuirait à l'unité, autre caractère essentiel à une belle œuvre.

Cette *unité* nécessaire suppose toutes les parties d'un ensemble ordonnées d'après une même pensée. Alors les dissemblances même rendent la beauté plus éclatante, parce qu'elles se fondent en un même tout. Cette synthèse d'éléments divers, où tout s'ac-

---

[1] *Esthétique fondamentale*, par le Père Lacouture.

corde et se tient, plaît à l'œil et à l'intelligence et parachève une œuvre. L'être a d'autant plus d'unité qu'il est plus parfait. " Le même principe qui lui donne l'être, dit saint Thomas, lui donne en même temps l'unité." Aussi cette qualité est-elle plus forte et plus éclatante dans l'homme que dans l'animal, dans l'animal que dans la plante, et dans la plante que dans le minéral. " L'artiste, qu'il soit poète, peintre, musicien ou architecte, doit ramener à l'unité toutes les parties de son œuvre ; toutes doivent tendre au même but, réaliser les divers aspects d'une même idée[1]." C'est le résultat de cette condition rendue effective qui a fait définir le beau, l'unité dans la variété[2].

L'harmonie. — Les quatre premiers éléments du beau — expression, proportion, variété, unité — doivent être soumis à une condition supérieure, à une qualité maîtresse qui les régit tous : l'harmonie. Objet de la plus haute culture du goût, elle procure à une œuvre ce qui en fait le plus grand charme. La proportion, la variété et l'unité sont en quelque sorte les caractères concrets du beau, tandis que l'harmonie révèle la pensée de l'artiste. L'harmonie est encore la résultante des autres qualités mises en parfait accord dans le même être. Si, en effet, l'œuvre a de l'expression, s'il règne entre toutes ses parties une proportion vraie, aussi bien qu'une variété suffisante, et si, enfin, les divers éléments, ordonnés suivant un concept clair, mettent en valeur une même unité, l'ensemble sera harmonieux. C'est principalement cette qualité qui a fait définir le beau, la splendeur de l'ordre.

Tous les êtres réputés beaux possèdent-ils ces qualités de la même manière et au même degré ? — Chez quelques-uns, elles sont moins apparentes et ne se révèlent qu'aux esprits attentifs. Chez d'autres, elles nous charment parfois avant même que nous ayons remarqué leur présence. Enfin certains êtres inférieurs manquent de l'une ou de l'autre des qualités esthétiques. Il y en a même qui renferment de la laideur. " La nature a des perfections, dit Pascal, parce qu'elle est l'image de Dieu, et elle a des défauts, parce qu'elle n'en est que l'image." Il y a donc une gradation du beau, correspondant au degré de perfection des êtres. La beauté est une parure plus ou moins éclatante, suivant l'excellence du sujet qui en est revêtu. Le minéral, placé au bas de l'échelle de la création possè-

[1] *Cours de philosophie*, par une réunion de professeurs.

[2] Victor Cousin et quelques autres.

de le moins de qualités. L'unité et la variété brillent d'une manière frappante dans les végétaux. Elles brillent aussi dans les grands spectacles de la nature. Ces derniers cependant provoquent notre admiration plutôt par la grandeur de leurs proportions que par leur beauté intrinsèque. Enfin, certains individus du règne animal, les chefs-d'œuvre de l'art, qui sont l'expression de l'idéal humain, et surtout l'homme lui-même, résumé et roi de la création, s'offrent à nous avec toutes les qualités du beau.

Diverses sortes de beau. — On distingue le beau *physique* ou *réel*, le beau *intellectuel*, le beau *moral*, le beau *idéal*, et le beau *absolu*.

Le beau *physique* ou *réel* est, dans la nature, l'union harmonieuse des parties qui se fondent en un tout. C'est l'ordre matériel. On le trouve partout, dans les êtres inanimés comme dans les êtres vivants. La majesté des fleuves, l'imposante masse des montagnes, l'immensité des mers et la large splendeur des cieux manifestent le *beau physique*. De même aussi, la délicatesse de la plupart des plantes et la grâce de certains animaux le révèlent. Mais surtout il brille dans la noble figure de l'homme et dans le rayonnement de son intelligence.

Le beau *intellectuel* a sa source dans l'activité de l'âme et se dégage de toute vérité qui brille, qui éclate. Il règne donc partout où resplendit la raison. La rectitude d'un jugement, la logique d'un raisonnement, l'évidence d'une démonstration produisent le beau scientifique ; la transparence d'une idée à travers un mot, l'harmonie pleine d'une phrase, l'élévation d'un sentiment ou d'une pensée donnent le beau littéraire. Le beau *intellectuel* évoque le souvenir de ce vers de Boileau :

> Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Le beau *moral* consiste dans la subordination des actes humains à la loi morale. Il s'observe notamment dans les grandes actions de l'homme, c'est-à-dire dans celles qui supposent la victoire de la volonté sur les mauvais penchants. Les saints nous fournissent des milliers d'exemples de cette beauté.

Le beau *idéal* est une conception de la raison tendant à la plus grande perfection possible dans une œuvre d'art ; c'est comme le modèle à réaliser par le beau *artistique*. Au beau idéal peut se rapporter le beau littéraire, si l'on considère uniquement les qualités esthétiques que peut revêtir l'expression de la pensée.

Le beau *absolu* ou beau *suprême* existe indépendamment de toute conception et de toute œuvre humaine. Il vit en Dieu, qui est la beauté parfaite, incréée, impérissable, le principe et la raison d'être de toute beauté. Le beau dans les êtres contingents est dit *relatif*.

On peut ramener les diverses sortes de beau esthétique à trois : le beau *matériel*, le beau *moral* et le beau *intellectuel*. Le beau *physique*, naturel, réel, existe dans la forme que prend la matière : c'est le beau *matériel* qui ne peut être perçu par l'intelligence sans l'intermédiaire des sens. Le beau *moral*, résidant dans les actions de l'homme, n'est perçu par les sens que s'il est en acte[1] : il s'adresse surtout au sentiment et à la conscience. Le beau *intellectuel* atteint directement l'intelligence et comprend le beau *idéal*. Quant au beau *absolu*, qui ne réside qu'en Dieu, il ne peut naturellement être perçu ni par les sens ni par l'intelligence. Il ne fait donc pas l'objet de l'esthétique. Ce que l'on peut connaître des perfections de Dieu entre dans le domaine de l'intelligible et appartient au beau intellectuel.

Des trois sortes de beau, le beau *moral* doit être considéré comme le plus excellent, parce que la vertu l'emporte sur la science et, à plus forte raison, sur les qualités matérielles. Tel est l'enseignement de la religion et la croyance même de l'humanité. " Si la beauté d'une âme sage et vertueuse, dit Platon, était vue des yeux corporels, elle enflammerait de son amour le cœur de tous les hommes." " Si grande que soit la beauté de l'étoile du soir et du matin, écrit Aristote, elle pâlit devant la beauté de la vertu." Pascal a dit : " La distance infinie des corps aux esprits figure la distance infiniment plus infinie des esprits à la charité, car elle est surnaturelle."

Variétés du beau. — On considère généralement le *joli*, le *gracieux* et le *sublime* comme étant des variétés du beau. Ils n'en diffèrent que par les sentiments qu'ils nous inspirent. Le joli, le charmant, le gracieux s'adressent plutôt à notre sensibilité qu'à notre raison ; ils nous récréent, nous réjouissent, sans faire sur nous une impression profonde et durable. La Fontaine fait dire dans ce sens au corbeau par le renard flatteur :

Que vous êtes joli, que vous me semblez beau !

[1] Abstraction faite de la perception interne.

" Le *sublime*, c'est le beau élevé à un degré tel qu'il semble hors de proportion avec notre nature. Il imprime une secousse brusque à l'âme, porte à la mélancolie, détache de la terre et des petites passions, provoque l'admiration, la vénération, l'enthousiasme, le ravissement[1]. " Selon Kant, le beau produit un accord harmonieux de



l'imagination et de l'entendement, et le sublime, un désaccord. De là les effets opposés de ces deux qualités. Le beau engendre une joie pure et sans mélange, et le sublime, une sorte de saisissement, d'étonnement.

1 *Cours de philosophie*, par une réunion de professeurs.

De plus, le joli renferme l'idée de petitesse ; le gracieux suppose celle d'aisance ; le charmant a quelque chose d'attrayant, de captivant ; le sublime est l'effet d'une force extraordinaire. Veut-on des exemples ? — Un ruisseau, une fleur, un écureuil, un enfant sont simplement jolis, gracieux, charmants, tandis que la vaste et belle étendue de l'océan et celle d'un ciel étoilé sont sublimes. Le sublime touche à l'infini. " Toute œuvre vraiment belle et sublime, dit Cousin, élève l'âme vers l'infini ; c'est le terme commun où l'âme aspire par le chemin du beau, comme par celui du vrai et du bien."

Le laid, le ridicule et l'inesthétique. — Le *ridicule* et le *laid* sont les contraires du beau. Il est inutile d'insister sur les mauvaises qualités qui caractérisent ces contraires. Nous croyons volontiers avec Villemain que " le beau n'a pas besoin d'être mis en lumière par le contraste prolongé du laid et du ridicule ". " Mais nous devons nous garder, dit Robert de la Sizeranne[1], de confondre ce qui est simplement *laid* avec ce que nous pouvons appeler *inesthétique.* Une figure de buveur bourgeonnée est laide, elle n'est pas inesthétique. Un chapeau haute forme (même neuf) est inesthétique, il n'est pas laid. — L'art peut transformer le laid, le dramatiser, le poétiser, il ne peut rien sur l'inesthétique. — Voici un feutre informe, tout râpé par l'usure, tout noirci par la pluie, tout roussi par le soleil, avec une plume jadis étincelante qui penche tristement. Il est laid. Vous ne voudriez pas le porter par les rues. Donnez-le à Murillo. Il saura en faire une loque resplendissante sur l'oreille de l'un de ses mendiants. Faites la même expérience avec le cylindre correct sorti de chez le chapelier à la mode et qui est beau pour un cylindre. Posez-le sur une table. Maintenant appelez tels artistes que vous voudrez. Priez-les de faire quelque chose de ce couvre-chef, en peinture, en sculpture, au pastel, en gravure. Ils ne feront rien qui vaille. C'est qu'au rebours du vieux feutre, qui n'était que laid, le tuyau de poêle est inesthétique."

Voyez, à la campagne, cette masure s'avançant en sentinelle, ou encore ces restes d'un château couronnant un site élevé. Ne produisent-ils pas là un effet magnifique ? Une ruine, en soi, n'a rien de beau, d'esthétique. Mais par l'élément nouveau qu'elle apporte dans le paysage, par les souvenirs qu'elle fait jaillir dans l'âme, elle procure au tableau de l'intérêt, du charme, de la poésie.

---

[1] *Le Miroir de la vie* (Essai sur l'évolution esthétique).

Effets du beau. — Le beau ne produit sur l'âme droite que des effets bienfaisants. D'abord, il agit sur l'intelligence pour l'éclairer. — Le beau, en éveillant notre sentiment esthétique, nous fait sentir notre âme. Il nous fait prendre connaissance de nous-mêmes et de l'émotion que nous éprouvons. Puis, des choses créées qui nous procurent cette émotion, nous remontons à la cause première, à Dieu, dont la présence comme créateur et conservateur nous est ainsi révélée. Oui, l'univers est bien le livre du Très-Haut ! Pour celui qui sait regarder et comprendre, la connaissance des choses sensibles conduit vite à celle de la cause invisible ! Aussi, de tout temps, le beau manifesté dans les êtres de la création fut, pour les âmes saintes, l'occasion d'aimer, d'adorer et de glorifier l'auteur de toute beauté, le beau absolu. Écoutez ces accents :


Lamartine.

Le ciel et la terre et tout ce qu'ils contiennent me disent, ô mon Dieu, qu'il faut que je vous aime. Et ils ne cessent de le dire aux hommes, afin qu'ils demeurent sans excuse. *Saint Augustin.*

Âme de l'univers, Dieu, père, créateur,
Sous tous ces noms divers, je crois en toi, Seigneur ;
Et sans avoir besoin d'entendre ta parole,
Je lis au front des cieux ton glorieux symbole.
L'étendue à mes yeux révèle ta grandeur,
La terre ta bonté, les astres ta splendeur...
L'univers tout entier réfléchit l'univers...
C'est toi que je découvre au fond de la nature,
C'est toi que je bénis dans toute créature...
Lamartine.

O toi qui soutiens tous les mondes,
Qui plantes les forêts profondes ;
D'un seul coup d'œil, toi qui les rends fécondes,
Tu me suis d'un regard d'amour
Toujours !...
Sœur Thérèse de l'Enfant-Jésus

Le beau agit aussi sur notre sensibilité pour l'élever. — Celui qui développe sa sensibilité pour elle-même, sans s'élever au-dessus

du terre à terre, reste égoïste. Mais celui qui déploie son activité pour comprendre les beauté de la nature et de l'art se procure des jouissances désintéressées qui l'élèvent.

Il y a lieu de faire remarquer ici que l'amour sensuel est bien différent de l'amour esthétique. " La beauté n'altère en rien la pureté du regard, elle l'éclaire, elle l'illumine, et l'intelligence se complaît dans l'intuition qu'elle en a. L'amour, au contraire, tend à aveugler. Celui qui aime est souvent seul à admirer son objet, et alors il l'aime non parce qu'il l'admire, mais il l'admire parce qu'il l'aime[1]. " "Les plus grands ennemis de nos plaisirs esthétiques, écrit Cherbuliez[2], sont nos appétits toujours faciles à exciter..." " Quiconque est incapable de s'arrêter à la contemplation sans passer à la convoitise, ne goûtera jamais le plaisir esthétique... La lumière de la beauté vient s'amortir dans les vapeurs de la corruption, comme l'éclat du jour dans un brouillard d'hiver... D'où nous pouvons conclure de quel avantage est la vertu, l'habitude de s'élever au-dessus de la matière et de la sensation pour goûter la beauté dans toute sa puissance[3]." Le beau n'appartient aux choses créées qu'autant qu'il leur est communiqué par celui qui en possède la plénitude, le Créateur. " Une chose créée n'est belle que comme image de la beauté incréée ; elle est d'autant plus belle qu'elle lui ressemble davantage. Elle ne doit donc pas être aimée, admirée pour elle-même, mais pour celui qu'elle exprime et rappelle[4]. "

Enfin le beau agit sur notre volonté pour la porter au bien. Par le fait même qu'il est désintéressé, le sentiment esthétique a une bonté morale. Il élève au-dessus des vues simplement utilitaires et mesquines, il spiritualise et ennoblit.

Le beau c'est vers le bien un sentier radieux,
C'est le vêtement d'or qui le pare à nos yeux.

BRIZEUX.

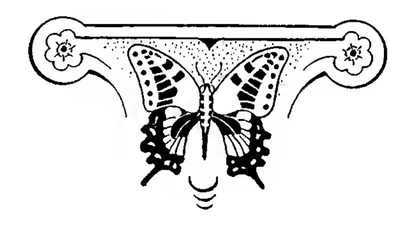
Le beau dont nous jouissons dans les spectacles de la nature et dans les œuvres de l'art est le beau réel qui nous fait tendre au beau idéal. Mais celui-ci recule sans cesse devant nous à mesure que nous avançons, et bientôt nous voyons, avec Socrate, que ce " qui

1 Le Père Lacouture.
2 *Revue des Deux-Mondes.*
3 Ch. Lévêque : *la Science du beau.*
4 Le Père Clair, s. j.: *le Beau et les Beaux-arts.*

donne du prix à la vie humaine, c'est l'accomplissement du bien, c'est l'aspiration vers le beau absolu ". L'ordre qui règne dans l'univers et la fidélité des créatures à remplir le rôle qui leur a été assigné par le Créateur nous invitent à apporter la même exactitude dans l'accomplissement de nos devoirs, dans la conservation de l'ordre moral. Victor Hugo exprime élégamment cette pensée :

Il n'est rien ici-bas qui ne trouve sa pente :
Le fleuve jusqu'aux mers dans les plaines serpente,
L'abeille sait la fleur qui recèle le miel,
Toute aile vers son but incessamment retombe,
L'aigle vole au soleil, le vautour à la tombe,
L'hirondelle au printemps, et la prière au ciel.

La plupart des esprits supérieurs ont eu le culte du beau. Ils l'ont considéré dans ses conditions métaphysiques et l'ont contemplé dans sa réalité objective. A leur exemple, étudions le beau, développons notre sentiment esthétique. Interroger toutes choses pour en reconnaître l'attrait et le charme caché, c'est honorer et louer Dieu dans ses œuvres, c'est " enrichir notre âme d'une opulente moisson d'idées et de sentiments élevés ", c'est l'orienter vers la source divine et intarissable de toute beauté.





CHAPITRE II

LE BEAU DANS LA NATURE

LA création renferme une infinité de merveilles que nous ne ne savons pas assez apprécier. " Dans toute nature, dit l'abbé Ponsart[1], y a une beauté à découvrir. Apre ou douce, simple ou magnifique, charmante ou mystérieuse, partout la nature contient de la beauté et est capable d'émouvoir le cœur." Le beau, dans la création, existe à l'état latent. Il faut un acte intelligent de l'homme pour le faire saisir. Un bel objet peut être vu par plusieurs personnes, sans produire sur elles aucun effet. Mais vienne une âme sensible et cultivée, aussitôt l'émotion du beau la gagne, et de l'objet émane, pour cette âme, un charme imprévu.

Suivant leur importance dans la création, les choses qui frappent l'esprit et provoquent en nous une émotion esthétique peuvent être classées dans l'ordre progressif suivant : les couleurs et leur éclat ; les formes qui en sont revêtues ; les sons ; le mouvement, qui manifeste la vie dans la plante, la vie et la sensibilité dans l'animal ; enfin la physionomie et la parole, qui expriment la pensée et le sentiment dans l'homme. Ce sont les aspects des êtres dans les trois règnes de la nature.

Les sauvages, dont le goût était peu développé, s'attachaient aux couleurs vives et éclatantes ; ils se plaisaient aux clameurs cadencées du tam-tam, et seuls, les grands phénomènes de la nature, l'éclipse mystérieuse ou le déchaînement de la tempête, arrivaient à émouvoir leurs âmes simples. Les esprits cultivés savent goûter en plus la splendeur d'un beau soleil, l'éclat des blancs nuages,

---

[1] *Formation du sentiment esthétique.*

l'azur du ciel bleu, le scintillement des étoiles d'or et les féeries d'un arc-en-ciel ou d'une aurore boréale. Il n'est pas jusqu'à la moindre beauté des êtres les plus humbles qui ne les impressionne et les charme. Ils écoutent ravis le murmure argentin du ruisseau, le clapotement très doux de la vague qui vient mourir sur la grève et la voix mystérieuse des vents qui chantent à travers les futaies ombreuses des forêts.

Le beau dans le règne minéral. — Si l'on considère leur place dans l'échelle des êtres créés, les pierres et les métaux occupent le degré inférieur, et cependant que de beautés ne renferment-ils pas ! Pureté de l'albâtre, finesse de l'agate, feux multicolores de l'opale, couleur chatoyante des émeraudes, des saphirs, des améthystes, des rubis et des topazes, quel artiste ne vous a pas célébrés ! Formes et nuances variées des marbres, des porphyres, transparence parfaite du cristal, riches reflets de l'or et de l'argent, brillants éclats de la perle et du diamant, quel poète ne vous a pas chantés ! Il y a même beaucoup de beauté, tout simplement, dans la limpidité d'une eau pure. Qu'elle soit calme et reflète tout un paysage en son miroir, ou qu'elle soit agitée et se soulève en vagues écumantes, qu'elle coure et murmure gentiment sur un lit de cailloux, ou que, tombant en cascades de rocher en rocher, elle tourbillonne et se précipite en flots impétueux, n'offre-t-elle pas toujours un spectacle charmant ? Ne nous arrête-t-elle pas, attendris ou émerveillés, nous forçant à la contempler, à l'admirer ? Si maintenant, élevée dans les airs, elle se congèle et retombe en flocons de neige, quels cristaux merveilleux elle présente à nos regards ! Et sur nos lacs et nos rivières, quand elle se solidifie en une couche épaisse et transparente, avec quelle grâce les rayons du soleil ne s'y jouent-ils point [2] ?

---

[2] Taine a fait, en termes superbes, la description de l'eau à Venise. On peut juger de ce tableau par le passage suivant : " Un vent léger ride les flaques luisantes, et les petites ondulations viennent mourir à chaque instant sur le sable uni. Le soleil couchant pose sur elles des teintes pourprées que le renflement de l'eau tantôt assombrit, tantôt fait chatoyer, Dans ce mouvement continu tous les tons se transforment et se fondent. Les fonds noirâtres ou couleur de brique sont bleuis ou verdis par la mer qui les couvre. Selon les aspects du ciel, l'eau elle-même change. Et tout cela se mêle parmi les ruissellements de lumière, sous des semis d'or qui paillettent les petits flots, sous des tortillons d'argent qui frangent les crêtes de l'eau tournoyante, sous de larges lueurs et des éclairs subits que la paroi d'un ondoiement renvoie."

On ne trouve pas cependant, dans les minéraux, toutes les conditions du beau, comme par exemple, l'expression et la proportion. Ils ont seulement la substance, la couleur et la forme.

Le beau dans le règne végétal. — En plus de la simple existence matérielle, la plante possède la vie végétative, qui lui donne l'activité et la croissance. Le végétal est par conséquent un être organisé et vivant. Une sève nutritive circule dans sa tige, ses rameaux et tous ses organes, pour les faire croître et se développer. Cette vie et cette activité de la plante sont naturellement une autre source de beauté. Il existe comme une secrète affinité entre la vie végétative et la vie animale. C'est peut-être ce qui explique en partie l'attrait naturel que nous ressentons pour la flore. Les arbres, les plantes et les fleurs captivent toujours les regards, mais c'est leur beauté qui est la principale cause de ce charme. On ne sait vrai-



L'orme.

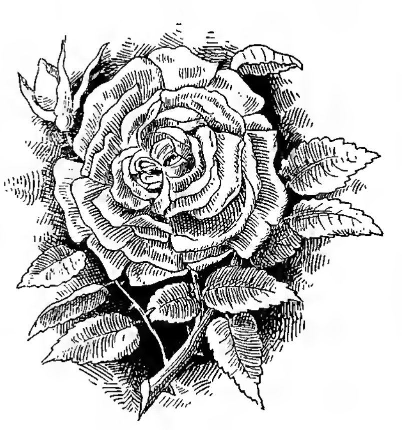
ment pas ce qu'il faut le plus admirer dans ce règne végétal : l'extrême variété des plantes ou la délicatesse de leur structure, le port majestueux des arbres ou leur riche feuillage, l'élégance et la fraîcheur des fleurs ou leur infinie diversité. Le Créateur, en vérité, a fait du monde entier un vaste jardin où l'on trouve les plus belles harmonies.

Dans cet ensemble merveilleux, les arbres frappent d'abord par leurs grandes dimensions. De tout temps, ils ont été l'objet d'une sorte de culte. Certaines espèces surtout ont une beauté dont on ne se fatigue jamais. Voyez, par exemple, le chêne, qui enfonce énergiquement ses racines dans le sol et élève sa cime dans les cieux. Son tronc résiste à toutes les tempêtes. Il est bien

l'emblême de la force, et son feuillage épais, celui de la victoire. Le peuplier n'est pas moins admirable. Tandis que ses racines sont légèrement recourbées sous le gazon, sa tige, droite et unie, s'élance d'un seul jet vers le ciel. Autour du tronc, les branches se pressent comme autant de bras suppliants. L'orme élève très haut sa tête en parasol, et l'érable, notre bel érable canadien, fait l'ornement de nos forêts par sa jolie feuille et son port élégant. D'autres arbres, tel le cèdre du Liban, étendent de luxuriantes ramures et prodiguent un bienfaisant ombrage.

" Puis comment exprimer les ravissantes harmonies des vents dans les forêts, où les chênes antiques agitent leur sommets vénérables, les bouleaux, leurs feuilles pendantes, et les sombres sapins, leurs longues flèches toujours vertes ? Du sein de ces forêts s'échappent de doux murmures et s'exhalent mille parfums qui influent sur les qualités de l'air [1]". Le matin, lorsque le soleil levant commence à dorer la cime des arbres, leur sombre feuillage tout chargé de gouttes de rosée brille comme de riches bouquets de perles. Bientôt, de longs jets de lumière traversent l'épaisseur de la feuillée, et tout reluit du calme et de la gaieté de cette heure poétique.

Que dire encore des fleurs, ces petits êtres qui ne semblent naître et s'épanouir que pour charmer les yeux de l'homme ? Pendant l'été, nos prés en sont émaillés. Il y en a de toutes sortes, les unes régulières, les autres bizarres. Il y en a de grandes, il y en a qui sont petites. Leur corolle revêt tous les tons, toutes les nuances. De même, rien de plus variable que la manière dont elles sont posées sur leurs tiges, tantôt isolées, tantôt groupées en grappes, en bouquets, en parasols ou en épis.



La rose, reine des fleurs.

C'est l'azur, le rubis, l'opale, la topaze,
Tournés en globe, en frange, en diadème, en vase.

Delille.

1 Bernardin de Saint-Pierre. *Etudes de la nature.*

Il y a des plantes qui fleurissent tout l'été, d'autres qui ne s'épanouissent qu'à une époque déterminée. Dans nos climats, les premiers beaux jours sont le signal de l'apparition d'innombrables fleurs. Les plus vite venues sont celles des bois, alors que les prés sont encore pincés par la froidure de l'aquilon. De toutes parts les clochettes d'or des érythrones percent l'épais tapis de feuilles mortes. Puis apparaissent les claytonies, les trilles et les hépatiques. Quand les bourgeons éclatent à leur tour, les prés se mettent aussi à fleurir. Après le pissenlit cosmopolite, viennent les violettes: les bleues, les pâles et les petites blanches. Renoncules et barbarées paraissent ensuite pour assurer sur la nature le triomphe du jaune. Avec juin, les fraisiers font irruption, et, derrière eux, la multitude des espèces qui se succéderont à travers l'été : anémones aux blancs calices, sureaux, hélianthes, verges d'or. L'automne, loin de tarir la fécondité du sol canadien, y fait jaillir la magnificence des astères qui, au moment où l'érable s'empourpre, transforment en jardins les coins incultes du pays. Toutes ces fleurs paraissent à leur tour sur la même scène, qui n'est autre que la sombre verdure du gazon qui sert de fond à ce riche tableau. Et la plupart, quand elles ont donné leur fruit, s'étiolent et se cachent, pour renaître avec un printemps nouveau.

Que de merveilles dans une simple fleur, avec sa série d'organes : calice, corolle, étamines et pistil ! Chacune de ces parties a sa structure propre et sa fonction spéciale. Un botaniste, si expérimenté soit-il, est toujours émerveillé quand il étudie et dissèque ces riches présents de la nature. Aussi bien, que de douces jouissances se procurent ceux qui cultivent les fleurs, pour en parer leurs jardins, leurs maisons ou les autels du bon Dieu. Ils trouvent, dans cette agréable occupation, le triple plaisir de les voir croître, s'épanouir et se reproduire.

> Les fleurs charment le goût, l'odorat et les yeux.
> Dans les palais des rois, dans les temples des dieux,
> Souvent l'or fastueux le cède à leurs guirlandes ;
> L'amour ne reçoit point de plus douces offrandes.
>
> *Delille.*

Saint François d'Assise aimait tendrement la nature, surtout les fleurs. Elles avaient le don de le ravir. Avec effusion il admirait et louait leur beauté, leur parlant même comme à des êtres raisonnables. Pour que les Frères eussent sous les yeux un frag-

ment du poème de la création, il consacra une partie du jardin à la culture de ces plantes aux multiples couleurs. Elles avaient pour mission, dit le biographe du saint, de rappeler aux religieux la beauté du Père du monde.

O fleurs parfumées,
Sous le beau ciel bleu,
Que vos voix aimées
Me parlent de Dieu !

L'originalité de la nature nous présente aussi, dans les fruits, des formes infiniment variées, dont plusieurs sont gracieuses et imprévues. Qu'y a-t-il de plus curieux, par exemple, que les samares ailées de l'orme et de l'érable ? Grâce à leurs ailes, ces graines peuvent être portées par le vent à de grandes distances, pour y laisser la semence qu'elles renferment. La plupart des fruits sont en outre remarquables par leur brillant coloris.

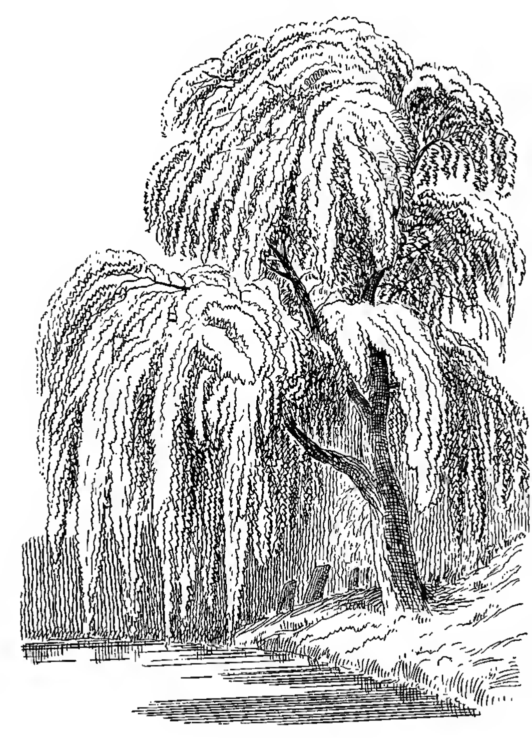
Les feuilles également ont leur beauté dans la forme et les découpures de leur limbe, et quelquefois aussi dans les couleurs brillantes dont elles sont revêtues. Quel magnifique tableau nos forêts canadiennes ne nous offrent-elles pas l'automne, alors que nos érables les colorent de pourpre, de bronze et d'or ?

Les plantes fournissent aux artistes leurs plus beaux modèles d'ornementation. " Ici les courbes se développent avec une variété infinie autour de centres inconnus, et changent de direction en obéissant à des affinités mystérieuses. Les feuilles et les fleurs présentent des contours si purs et si gracieux, que, souvent, le dessinateur n'a qu'à copier la nature pour y trouver l'idée de dispositions et d'éléments variés[1]."

On trouve donc, dans les végétaux, des sources inépuisables de beauté, des sujets multiples d'admiration. Les qualités du beau y sont infiniment plus palpables que dans les minéraux. La *variété* s'y affirme à un degré supérieur. Elle est dans la structure et l'organisation de chaque espèce, dans la diversité des tissus, dans la couleur et la forme si diverses des racines, des tiges, des feuilles, des fleurs et des fruits, dans les changements enfin que la croissance apporte à la taille et à l'allure de chaque individu. L' *unité* s'observe dans les organes, intimement liés entre eux pour l'accomplissement de leurs fonctions et pour le développement de la plante tout entière.

H. D'Henriet, *Cours de dessin*.

Mais la nature n'a pas mis de *proportions* visibles dans les végétaux, non plus que dans les minéraux. " D'après la grosseur d'un arbre, dit Quatremère, on ne pourra pas déterminer la grosseur de ses branches, ni conclure de la grandeur des branches à la grandeur de l'arbre, car on sait combien de hasards rendraient cette induction trompeuse si on voulait généraliser la règle."



Le saule pleureur.

On peut d'autre part prêter aux végétaux une certaine *expression* : " Je vois cet arbre que l'on a si bien nommé un saule pleureur. Il ombrage une tombe en la caressant de ses longs et flexibles rameaux, il incline sa verte chevelure sur la surface d'un étang, et l'on serait tenté de prendre pour les larmes qu'il a versées cette eau dans laquelle son pied est baigné. Comment ne rappellerait-il pas à notre imagination l'homme accablé sous le poids de sa douleur, avec la tête inclinée et le regard attaché sur la terre qu'il arrose de ses pleurs... L'if et le cyprès, avec leur feuillage sombre, pressé, et dans lequel l'air même semble ne pouvoir circuler, expriment encore mieux le deuil profond de la mort [1]." Les fleurs ont aussi un langage symbolique : la rose, la reine des fleurs, est le symbole de la beauté ; la violette, toujours cachée sous le gazon, celui de la modestie ; le lis, d'une blancheur si pure, celui de la pureté ; la pensée, si délicatement tendre, celui du souvenir.

---

1 L'abbé P. Gaborit, *le Beau dans la nature et dans les arts.*

N'est-ce pas se donner une délicieuse jouissance que d'apprendre à découvrir les beautés que renferme le règne végétal et de toucher par là même du doigt la libéralité et la puissance infinies du Créateur ? Plusieurs ne se lassent pas d'étudier et d'admirer la structure et la formation des plantes. Ils y trouvent un charme toujours nouveau. Parmi tant de personnes qui ont de l'instruction et des loisirs, pourquoi s'en trouve-t-il si peu qui pensent à faire cette étude passionnante des merveilles qui les entourent ? La connaissance de la botanique serait profitable à tous, mais surtout aux artistes. Les décorateurs puiseraient dans la flore canadienne leurs motifs d'ornements, et nos littérateurs, leurs figures de style. " Il serait à souhaiter, a écrit Mgr Laflamme, que tous les fabricants d'idylles ou de bucoliques à un titre quelconque fussent un tant soit peu botanistes. Leurs métaphores y gagneraient en naturel et en exactitude, et l'inspiration qu'ils tirent du spectacle de la nature ne serait ni moins vive ni moins puissante[1]. "

Le beau dans le règne animal. — L'animal respire et se nourrit comme la plante. En plus, il possède la sensibilité et l'aptitude à se mouvoir. Il goûte le plaisir et subit la douleur. Il peut se transporter d'un lieu à un autre. Or cette aptitude à se mouvoir et cette capacité de jouir ou de souffrir sont, chez la bête, de nouveaux éléments constitutifs de beauté. Ajoutez-y la *variété* des formes et des couleurs : forme du corps, forme et disposition des membres et des organes, forme et disposition des os et des muscles; couleur des fourrures, des plumes, des écailles... L'*unité*, chez l'animal, résulte de cette coordination, de cette individualité si parfaite par laquelle tous les organes concourent au fonctionnement et au développement de la vie sensitive de chaque sujet. Dans tous les animaux, à des degrés divers, on constate la sagesse avec laquelle les *proportions* du corps ont été ordonnées, ainsi que la convenance parfaite de chacun des membres à sa fonction propre. Quelle admirable symétrie dans ces membres et dans ces organes ! Et quel ensemble complet et harmonieux n'en résulte-t-il pas !

A part ces qualités générales, chaque espèce a sa beauté caractéristique. Par exemple, on ne peut s'empêcher d'admirer,

---

1 Voir, sur ce sujet, la conférence donnée par le Frère Marie-Victorin à l'université Laval de Montréal, pendant les cours de vacance de 1917, et publiée dans la *Revue Canadienne* d'octobre et de novembre de la même année.


Écureuils.

dans l'écureuil, la finesse et l'aisance du mouvement ; dans le cheval, l'élégance et la noblesse du maintien ; dans le bœuf, la robustesse des muscles, expression de sa force ; dans le chevreuil, la grâce de l'attitude ; dans le chien, l'agilité de la course ; dans le chat, surtout dans le jeune chat, une charmante gentillesse. Parfois, ce qui paraît défectueux, à première vue, chez tel animal, est plutôt un moyen d'action, une arme fournie par la nature, pour qu'il puisse vivre sa vie, étant donnés ses mœurs ou le pays qu'il habite. Ainsi, " il fallait de longues jambes et de longs cous aux hérons, aux grues, aux flamants et autres oiseaux qui marchent dans les marais et qui cherchent leur proie au fond des eaux. Chaque animal d'ailleurs a les pieds et la gueule (ou le bec) formés d'une manière qui convient au sol qu'il doit parcourir et aux aliments dont il doit vivre. C'est de leurs configurations que les naturalistes tirent les caractères qui distinguent les bêtes de proie de celles qui sont frugivores[1]... "


Jeunes chats et leur mère.

La raison pour laquelle plusieurs animaux nous paraissent laids, c'est qu'ils ne correspondent pas à notre idéal personnel et ordinaire du beau. Ainsi le singe nous paraît disgracieux comparé à l'homme, dont nous sommes habitués à contempler les belles formes. Il est certain, au reste, que tous les animaux ne sont pas également parfaits, ni également beaux. La nature est féconde en êtres variés qui n'en composent pas moins un ensemble où resplendissent la puissance et la sagesse du Créateur.

1 Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la nature.*

Que de choses admirables chez les insectes ! Quelle variété dans leur organisme et leurs mœurs ! Écoutons encore Bernardin de Saint-Pierre :

Les mouches que j'avais observées étaient toutes distinguées les unes des autres par leurs couleurs, leurs formes et leurs allures. Il y en avait de dorées, d'argentées, de bronzées, de tigrées, de rembrunies, de chatoyantes. Les unes avaient la tête arrondie comme un turban ; d'autres, allongée en pointe de clou. A quelques-unes elle paraissait obscure comme un point de velours noir ; elle étincelait à d'autres comme un rubis. Il n'y avait pas moins de variété dans leurs ailes : quelques-unes en avaient de longues et de brillantes comme des lames de nacre ; d'autres, de courtes et de larges qui ressemblaient à des réseaux de la plus fine gaze.

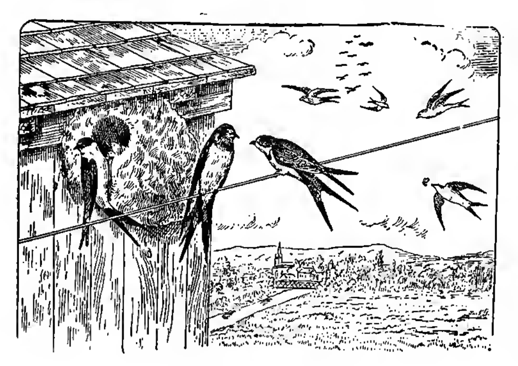
Parmi les insectes, les uns creusent leur demeure dans la terre ; d'autres, dans le tronc des arbres ; les uns habitent sous le gazon, les autres naissent et vivent sur les feuilles des plantes. La Providence leur a donné à tous des organes en rapport avec leur mode d'existence. Plusieurs subissent des métamorphoses passionnantes d'intérêt. Que de choses n'y aurait-il pas à dire ici sur les papillons, ces légers petits êtres " qui portent leur ciel avec eux "?

Les poissons et les oiseaux sont, eux aussi, admirablement constitués pour vivre dans leur élément. Ainsi le corps des poissons est allongé et effilé aux deux extrémités, pour leur permettre de fendre les eaux. Leurs membres sont des nageoires. Ils ont généralement une forme élégante et une coloration agréable. Chez certains des régions tropicales, cette coloration est parfois superbe. Comme ils sont intéressants à voir évoluer, surtout quand ils sont nombreux ! " Les uns, comme de légères bulles d'air, remontent perpendiculairement du fond des eaux ; les autres se balancent mollement sur les vagues, ou divergent d'un centre commun, comme d'innombrables traits d'or ; ceux-ci dardent obliquement leurs formes glissantes à travers l'azur fluide ; ceux-là dorment dans un rayon de soleil qui pénètre la gaze argentée des flots. Tous s'égarent, reviennent, nagent, plongent, circulent, se forment en escadron, se séparent, se réunissent encore pour se séparer de nouveau[1]."

Les oiseaux dépassent de beaucoup les autres animaux pour la grâce et l'élégance des formes. Ils sont doués, en outre, d'une grande légèreté, qui leur permet de s'élever facilement dans les airs. Leurs mouvements vifs, aisés, ne sont pas moins propres à exciter

1 Chateaubriand, *Génie du christianisme.*

notre admiration. Ils animent tous les climats de leurs chants et de leurs ébats joyeux. La nature semble leur avoir été donnée en partage, tellement ils sont nombreux. Il y en a pour toutes les hauteurs de l'atmosphère, depuis l'aigle qui plane au-dessus des nuages, jusqu'à l'autruche qui ne peut que courir sur la terre. Les uns suivent le printemps dans les différents pays du monde, d'autres se plaisent au milieu des tempêtes qui agitent les mers. Ceux-ci vivent seuls sur la cime des monts, ceux-là s'organisent en société dans les bocages.



Hirondelles.

Un grand nombre sont charmants par la riche coloration de leur plumage, comme l'oiseau-mouche, l'oiseau du paradis, le faisan doré... On connaît la belle description que Buffon a faite du premier. Nous n'en citerons qu'une partie, celle qui fait surtout ressortir la beauté de l'oiseau :

De tous les êtres animés, voici le plus élégant pour la forme et le plus brillant pour les couleurs. Les pierres et les métaux polis par notre art ne sont pas comparables à ce bijou de la nature. Elle l'a placé, dans l'ordre des oiseaux, au dernier degré de l'échelle de grandeur. Son chef-d'œuvre est le petit oiseau-mouche. Elle l'a comblé de tous les dons qu'elle n'a fait que partager aux autres oiseaux: légèreté, rapidité, prestesse, grâce et riche parure, tout appartient à ce petit favori. L'émeraude, le rubis, la topaze brillent sur ses habits. Il ne les souille jamais de la poussière de la terre, et, dans sa vie tout aérienne, on le voit à peine toucher le gazon par instants. Il est toujours en l'air, volant de fleurs en fleurs ; il a leur fraîcheur, comme il a leur éclat ; il vit de leur nectar et n'habite que les climats où sans cesse elles se renouvellent.

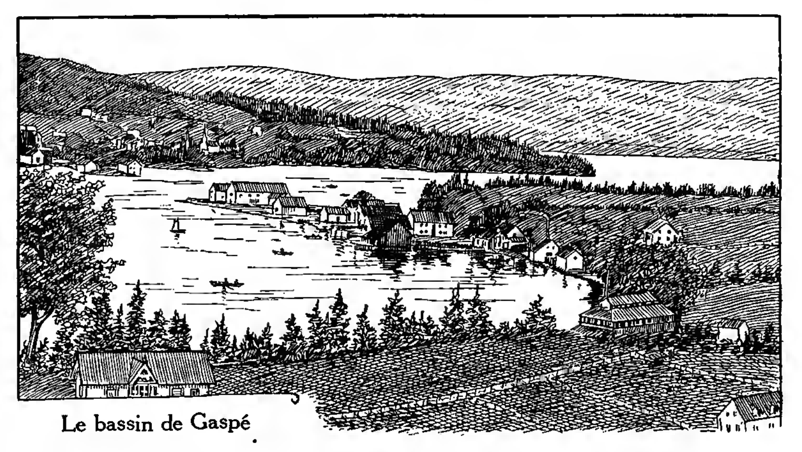
D'autres oiseaux charment nos oreilles par la douce mélodie de leur chant, comme le serin, le rossignol, Écoutons encore ici Chateaubriand :

Le loriot siffle, l'hirondelle gazouille, le ramier gémit : le premier, perché sur a plus haute branche d'un ormeau, défie notre merle, qui ne cède en rien à cet étranger ; la seconde, sous un toit hospitalier, fait entendre son ramage confus ainsi qu'au temps d'Evandre ; le troisième, caché dans le feuillage d'un chêne, prolonge ses roucoulements, semblables aux sons onduleux d'un cor dans le bois ; enfin le rouge-gorge répète sa petite chanson sur la porte de la grange où il a placé son gros nid de mousse. Mais le rossignol dédaigne de perdre sa voix au milieu de cette symphonie. Il attend l'heure du recueillement et du repos, et

se charge de cette partie de la fête qui se doit célébrer dans les ombres de la nuit. C'est alors seulement que le premier chantre de la création fait entendre ses modulations douces, variées et ravissantes[1].

La sensibilité et le mouvement donnent ainsi aux animaux une *expression* que ne sauraient avoir les végétaux. Ils ont des tempéraments et des instincts particuliers qu'ils tiennent de la nature. Par exemple, on trouve dans l'agneau l'expression de la douceur ; dans le chien, celle de la fidélité à son maître ; dans le lion, celle de la force ; dans le tigre, celle de la cruauté. Et c'est pourquoi l'on dit cruel comme un tigre, fort comme un lion, fidèle comme un chien, doux comme un agneau. Nous pourrions multiplier ces exemples ou ces rapprochements.

Le beau dans les paysages et les grands spectacles de la nature. — La nature, avons-nous dit, est un vaste jardin. Les montagnes, les forêts, les rivières, les lacs en sont les agréments. Ces accidents



Le bassin de Gaspé

géographiques sont le plus souvent groupés de manière à former de magnifiques tableaux que les peintres se plaisent à reproduire.

[1]Le pinson chanteur, notre rossignol canadien, n'a pas le riche répertoire de son parent d'outre-mer. Néanmoins, ses joyeuses mélodies nous rappellent assez bien le petit virtuose crépusculaire d'Europe. " Perché au sommet d'un arbrisseau, il fait dès l'aurore résonner les échos de ses merveilleuses roulades qu'il finit quelquefois sous la feuillée." (C.-E. Dionne — *Les oiseaux du Canada*). Quant au loriot, au ramier et au rouge-gorge, dont parle Chateaubriand, ils sont inconnus dans nos climats. Mais nous avons les fauvettes aux mille couleurs et au menu babillage ; les orioles à la parure écarlate et au limpide gazouillis ; les chardonnerets, éternels caqueteurs, si charmants sous leur habit d'or et leur calotte veloutée ; surtout les grives, les actives hôtesses de nos parterres et les premières messagères de nos printemps.

Sans sortir de notre province, prenons au hasard deux sites que la nature a particulièrement embellis.

C'est, d'abord, l'entrée du bassin de Gaspé. Qui n'admirerait cette nappe d'eau pure, qui reflète un ciel sans nuage et brille de tous les rayons d'un soleil éblouissant ? Le bassin est entouré de collines fertiles. Au bas de l'une d'elles, et jusque sur la langue de terre qui s'avance dans la baie, se voit le village où s'entassent les maisons blanches. D'autres habitations sont distribuées sur le penchant de la côte opposée. La baie est d'ordinaire sillonnée de quelques légères embarcations. Au dernier plan s'allongent les montagnes vertes qui bornent l'horizon. Tout cet ensemble forme un tableau varié et vraiment saisissant.

Voyez maintenant — qu'on nous pardonne cette évocation qui nous est plus familière, — sur les bords de la rivière Sainte-Anne, Saint-Raymond (Portneuf), un autre coin de terre sauvage,



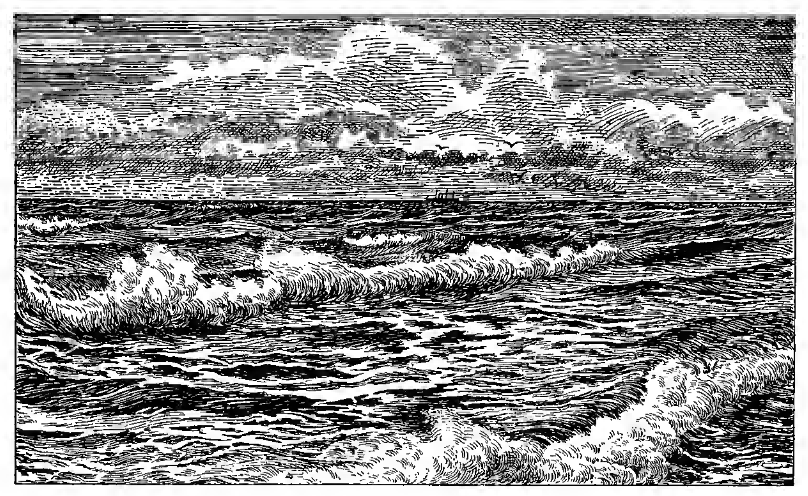
La rivière Sainte-Anne, à Saint-Raymond.

où serpente doucement une rivière aux eaux limpides. Le calme le plus complet y règne presque toujours. Les rives sont tranquilles et les ondes aussi. Les arbres se reflètent dans l'eau transparente comme dans un miroir. A peine quelques oiseaux viennent-ils de

fois à autre animer cette scène reposante. Sous les arbrisseaux des deux bords, on devine mille petits bruits mélodieux. Tout est riant, tout est radieux. Seuls font tache, comme pour mieux souligner toute cette vie paisible, quelques arbres morts, dont l'un penche déjà vers la rivière, légère note de tristesse qui rappelle que tout passe, et nous quitte et s'enfuit.

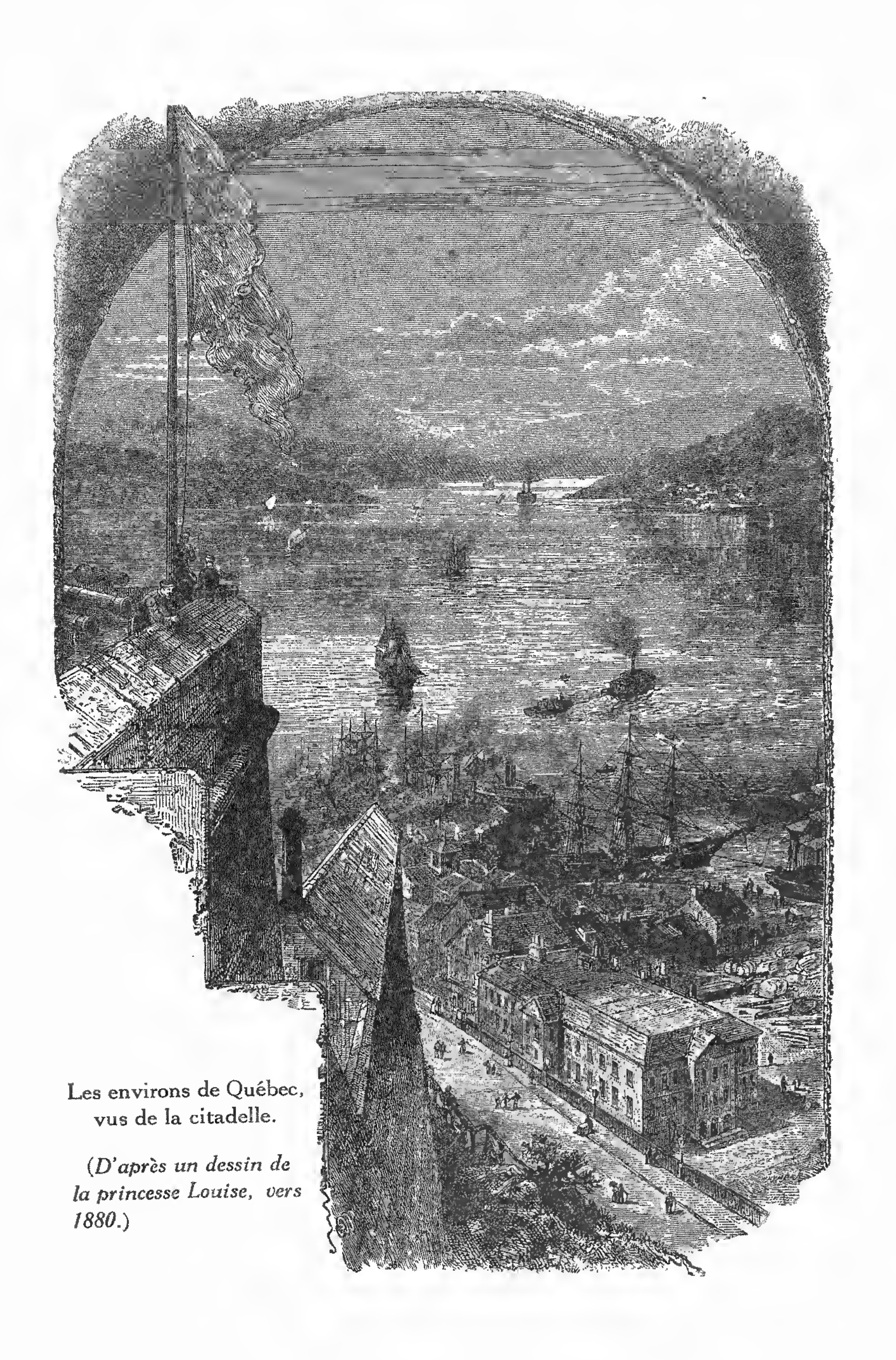
Que dire encore de la vue grandiose qui nous est offerte, par exemple, du sommet du mont Royal, du mont Belœil, de la citadelle de Québec ou du cap Tourmente ! Ici nous côtoyons le sublime. Lisez la description que nous a laissée Xavier Marmier des environs de Québec vus de la terrasse Frontenac :

Autour de moi, la ville descendant en pente abrupte jusqu'au bord du fleuve, s'alignant le long des eaux, enlaçant, dans sa nature bigarrée de toutes sortes de couleurs, les flancs d'un promontoire ; en face, l'amphithéâtre de la pointe Lévy, avec ses gradins de maisons blanches, ses champs et ses bois ; à gauche, le large ravin par lequel la rivière Saint-Charles se joint au Saint-Laurent et le riant village de Beauport, qui, le long de la colline, se déroule comme un chapelet de nacre jusqu'aux chutes de Montmorency ; à quelque distance, l'île d'Orléans, une île de sept lieues de longueur sur cinq de largeur, qui renferme cinq belles paroisses, et que le fleuve, dans sa puissance, embrasse comme un grain de sable ; à l'horizon, les sombres rives du cap Tourmente, première chaîne des sauvages montagnes qui s'étendent jusqu'aux neiges éternelles des régions polaires ; et, de quelque côté que mon regard se tourne, le fleuve, calme et superbe, qui s'en va d'ici avec ses chaloupes, ses goélettes, ses bâtiments à trois mâts, se marier à la mer, comme un roi dans toute la pompe de son pouvoir.



La mer.

Sublime aussi est cette mer immense, dont les vagues viennent rouler en cadence sur le rivage, ou se briser sur la falaise.



Les environs de Québec,
vus de la citadelle.

(D'après un dessin de la princesse Louise, vers 1880.)

J'aime la mer, je l'aime en ses horreurs sublimes,
Quand l'orage, grondant sur ses vastes déserts,
Y soulève des monts, y creuse des abîmes,
Déchire ses flots noirs au reflet des éclairs.

Je l'aime aussi dormante aux heures du silence,
Brodant d'argent les plis de son manteau d'azur,
Souriant à l'esquif que, dans l'ombre, balance
Le roulis cadencé de son flot lent et pur...

Paul Reynier.

Sublime encore le passage de l'orage, surtout à la campagne, où l'horizon a plus d'étendue. L'approche de cet imposant phénomène s'annonce par les grondements lointains du tonnerre et l'apparition d'un nuage noir à l'horizon. Le vent s'élève et le soleil se dérobe derrière la sombre nue qui s'avance. A tire d'aile, les oiseaux cherchent un abri. La pluie tombe bientôt par torrents, pendant que les éclairs sillonnent la nue et que les éclats de la foudre font taire toutes les voix de la nature. Durant plusieurs minutes, les plantes sont courbées sous la pluie qui inonde la terre. Puis, le calme revient. Le vent cesse, les nuages se dissipent et le soleil reparaît. Dans le firmament, l'arc-en-ciel se fond en nuances délicates, tandis que le ciel redevient serein.

Si dans ton ciel d'azur il s'élève un nuage
Que la foudre à longs traits se plaît à déchirer,
Ame, dis-toi que l'air s'assainit par l'orage,
Et que tout va sourire à qui vient de pleurer.

Fr. Raphaël.

Sublime toujours la vue d'une puissante cataracte, comme celle du Niagara. Laissons à notre Fréchette de décrire ce tableau grandiose :

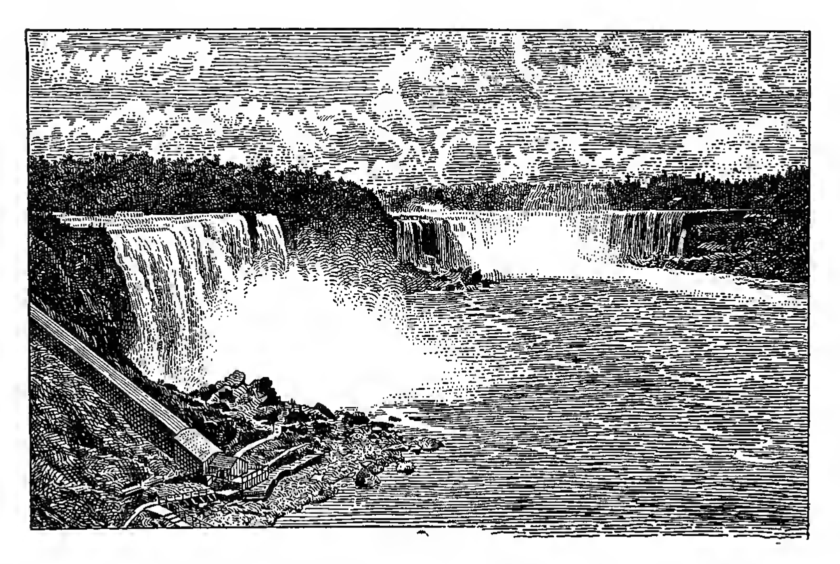
L'onde majestueuse avec lenteur s'écoule;
Puis sortant tout à coup de ce calme trompeur,
Furieux, et frappant les échos de stupeur,
Dans l'abîme sans fond le fleuve croule.

C'est la chute ! son bruit de tonnerre fait peur
Même aux oiseaux errants, qui s'éloignent en foule
Du gouffre formidable où l'arc-en-ciel déroule
Son écharpe de feu sur un lit de vapeur.

Tout tremble ; en un instant cette énorme avalanche
D'eau verte se transforme en monts d'écume blanche,
Farouches, éperdus, bondissant, mugissant.

Et pourtant, ô mon Dieu, ce flot que tu déchaînes,
Qui brise les rochers, pulvérise les chênes,
Respecte le fétu qu'il emporte en passant !

Sublime enfin notre lever du soleil, par un beau matin d'été. L'aurore, en embrasant la voûte céleste, annonce le roi de lumière, qui bientôt émerge, radieux, de nos grands lacs et plane au-dessus de nos montagnes ! Les sites les plus élevés s'illuminent d'abord, puis la nature entière revêt un habit de fête. L'astre du jour répand bientôt partout sa chaleur. A ses rayons bienfaisants, les fleurs fraîchement écloses présentent leur corolle. La lumière vibre dans l'atmosphère profonde, et une nouvelle vie semble animer tous les êtres. Dans la plaine, les jeunes animaux bondissent de bonheur. Les oiseaux chantent gaiement dans les airs ou sous les bosquets. C'est comme une nouvelle création. Le laboureur



Chutes du Niagara.

paraît, qui se rend aux champs, projetant sur la route son ombre allongée. A pas lents, les animaux retournent au pâturage. Cependant l'astre éblouissant continue d'avancer triomphalement dans l'espace azuré. Il monte toujours et " jamais monarque ne parut avec une aussi grande majesté ".

Un coucher du soleil, en mer ou à la campagne, n'est pas moins beau ni moins sublime. Écoutons Chateaubriand nous décrire celui dont il fut témoin en Floride :

Le soleil tomba derrière le rideau d'arbres de la plaine. A mesure qu'il descendait, les mouvements de l'ombre et de la lumière répandaient quelque chose de magique sur le tableau ; là, un rayon se glissait à travers le dôme d'une futaie et brillait comme une escarboucle dans le feuillage sombre ; ici, la lumière divergeait entre les troncs et les branches et projetait sur les zones des colonnes croissantes et des treillages mobiles. Dans les cieux, c'étaient des nuages de toutes les couleurs, les uns fixes, imitant de gros promontoires ou de vieilles tours près d'un torrent, les autres flottant en fumées roses ou en flocons de soie blanche... Les mêmes teintes se répétaient sans se confondre : le feu se détachait du feu, le jaune pâle du jaune pâle, le violet du violet ; tout était éclatant, tout était enveloppé, pénétré de lumière...

Qu'on nous permette encore ici l'évocation d'un souvenir personnel. Nous sommes à Varennes, au bord du fleuve, endroit idéal pour voir l'astre du jour descendre dans son lit de pourpre. A mesure que son globe rougi s'approche de l'horizon, les nuages se teintent de violet, d'écarlate, de bleu, de jaune et de toutes les nuances intermédiaires. Ils forment, sur le bleu vert du firmament, des dessins brillants et magiques. Comment décrire le paysage céleste qui se présente alors à nos yeux éblouis ? Ce sont des lacs lumineux entourés de nuages frangés d'or, des rochers et des montagnes de corail, des îles et des caps aux formes fantastiques et aux tons inimitables. L'on voit, çà et là, des flots de lumière qui frappent de leurs reflets des pics mystérieux, ou se déversent sur des grèves qui semblent de safran.

A ce moment, le fleuve est calme et réfléchit ce tableau comme un miroir. Une ligne horizontale de verdure, formée par l'île Sainte-Thérèse, coupe la scène par le milieu. Les tons verts de l'île, estompés d'un peu de rouge, s'harmonisent merveilleusement avec cet ensemble grandiose. Tout cela n'a pas la fixité, l'immobilité d'un paysage terrestre : les silhouettes et les tons changent doucement ; les îles se transforment en presqu'îles, des lacs en rivières, des plaines en montagnes.

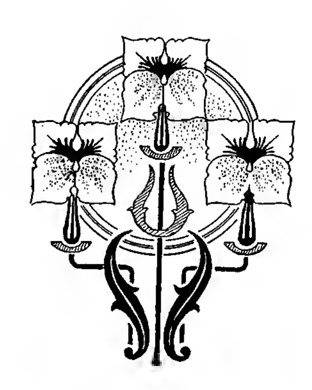
Cependant le crépuscule touche à sa fin et tout s'assombrit. Le paysage mouvant, tout à l'heure si distinct, devient indécis et s'efface lentement. Quelques minutes encore et il ne reste plus, à l'horizon, que des tons d'ocre sans contour, qui s'évanouissent eux-mêmes pour faire place à une grande barre brune, fondue par le haut avec la coupole bleu foncé du firmament.

Et de même, est-il moins beau, est-il moins sublime le spectacle

d'un ciel étoilé par une nuit sereine ? En est-il de plus propre à élever l'âme vers le Créateur ? Ecoutons cette fois Lamartine :

> ...Un monde est assoupi sous la voûte des cieux !
> Mais dans la voûte même où s'élèvent mes yeux,
> Que de mondes nouveaux, que de soleils sans nombre,
> Trahis par leur splendeur, étincellent dans l'ombre !
> Les signes épuisés s'usent à les compter,
> Et l'âme infatigable est lasse d'y monter.
> Les siècles accusant leur alphabet stérile,
> De ces astres sans fin n'ont nommé qu'un sur mille.
> Que dis-je ? Au bord des cieux ils n'ont vu qu'ondoyer
> Les mourantes lueurs de ce lointain foyer...
> Oh ! que les cieux sont grands ! Et que l'esprit de l'homme
> Plie et tombe de haut, mon Dieu, quand il te nomme,
> Quand, descendant du dôme où s'égaraient ses yeux,
> Atome, il se mesure à l'infini des cieux,
> Et que, de ta grandeur soupçonnant le prodige,
> Son regard s'éblouit et qu'il se dit : Qui suis-je ?
> Oh ! que suis-je, Seigneur, devant les cieux et toi ?

Nous n'en finirions pas si nous voulions parler de toutes les beautés de la nature. Comment peut-on rester insensible à tant de merveilles ? Provoquons, développons le culte du beau dans les âmes. C'est l'un des plus précieux bienfaits que l'on puisse procurer à son semblable. " A force d'admirer, dit Platon, l'âme devient belle." En effet, cette contemplation raisonnée de l'ordre et de l'harmonie répandus dans la création nous dispose à deux choses excellentes : à penser à Dieu et à le remercier.





CHAPITRE III

LE BEAU DANS L'HOMME

ON peut distinguer dans l'homme trois sortes de vies, qui sont comme les aspects divers de sa manière d'être : la vie sensitive, la vie intellectuelle et la vie surnaturelle. Ces trois vies ont nécessairement entre elles les rapports les plus intimes et les plus constants. " Elles sont ou doivent être, dit l'abbé Farges, en mutuelle pénétration, de sorte que la vie de l'âme en Dieu — ou vie surnaturelle — vivifie la vie propre de l'âme en l'âme et même la vie de l'âme dans le corps. A ces trois vies correspondent chez l'homme trois sortes de beau : le beau physique, le beau intellectuel et le beau moral. Nous les étudierons successivement en eux-mêmes et dans les rapports qu'ils ont entre eux.

Le beau physique dans l'homme.—Le roi de la création, ainsi qu'il est admis d'appeler l'homme, est avantagé, dans son corps même, d'une beauté d'organisme et d'aspect qui mérite sûrement de faire l'objet d'une étude particulière. Aussi l'homme est-il classé à part, par les naturalistes, dans l'échelle des êtres créés. Il forme, à lui seul, le règne hominal. Le corps humain, dans son ensemble, est sans doute de même espèce que celui des animaux. Mais comme il les dépasse en perfections de toutes sortes ! Dieu, qui se proposait d'épouser notre nature, l'a enrichie d'un corps qui est le plus parfait des êtres du monde visible. " Il a créé l'homme — dit quelque part la liturgie — dans un haut degré d'excellence." Et c'est vrai même pour ce qui est du corps seulement. Rien qu'à considérer les organes extérieurs dont il est pourvu, l'on constate tout de suite que l'homme est le chef-d'œuvre de la création. Son air imposant, sa démarche assurée, son front large et saillant, son

regard levé naturellement vers le ciel, tout indique qu'il a son rang au-dessus de tous animaux et qu'il est ordonné en vue d'une destinée supérieure. Il ne touche à la terre que par les pieds, et il la voit de haut :

Oui, l'homme seul, debout, la tête redressée,
Elève jusqu'au ciel sa vue et sa pensée ;
Il unit dans son port la grâce et la noblesse,
Dans ses membres nerveux, la force et la souplesse...



Le beau physique dans l'homme—le Faune de Praxitèle.

Le corps et tous ses membres sont modelés selon les plus belles lignes et dans les plus harmonieuses proportions. L'ensemble constitue un merveilleux mécanisme, où brillent toutes les qualités du beau. Si quelque partie a une importance marquée, aucune ne domine aux dépens des autres. Détail bien caractéristique, les plus petites parties sont les plus belles, telle la tête par rapport au corps ; tel l'œil par rapport à la tête; l'œil surtout,

Chef-d'œuvre où s'épuisa
tout l'art de la nature !

Quelle variété dans les membres de ce corps et dans leurs organes divers, dans leurs mouvements et leurs poses, dans l'expression et le jeu de toute la physionomie ! Et pourtant quelle unité parfaite dans cet organisme sans égal ! Mais cela encore, ce n'est que l'unité physique, ce par quoi l'homme se rapproche de la bête. Considérez son unité ontologique, c'est-à-dire ce par quoi l'homme est un composé de matière et d'esprit. Quelle merveille, bien supérieure encore, que cette union étroite de deux éléments si divers agissant de concert pour constituer la personnalité de chaque in-

dividu ! Et que dire du beau moral rayonnant sur la physionomie humaine ? Nous en reparlerons.

On a comparé le corps humain à une machine. Mais, au fond, il est bien supérieur à tous les mécanismes, même les plus parfaits, de l'industrie. Quelle est, en effet, la machine qui se déplace d'elle-même, qui manœuvre et se conduit d'elle-même, qui se répare elle-même et qui surtout peut voir, entendre, sentir et goûter ? Poser la question, c'est la résoudre, et, du même coup, c'est mettre en évidence la supérieure beauté du corps humain.



L'enfant.

Cette beauté est peut-être plus sensible encore dans l'enfant, ou, si vous le voulez, dans l'homme en formation. C'est qu'alors le corps, souple et frais, se revêt de grâce. Le travail de la nature est, semble-t-il, plus visible. Il y a je ne sais quelle harmonie profonde entre ce charme qui rayonne d'une physionomie d'enfant et la spontanéité avec aquelle s'exercent les facultés naissantes de son âme :

Petits enfants, divines fleurs,
Écloses dans le grand mystère,
Joie et rayons sur notre terre,
Sourire du ciel dans nos pleurs ;

Grâce, beauté, formes, couleurs,
Frais reposoirs de l'âge austère,
Candides fronts que rien n'altère,
Lèvres qui calmez nos douleurs... [1]

F. Bataille.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de l'ensemble. Considérons maintenant, chacun en particulier, les sens et les organes de ce beau corps humain. Le spectacle n'est pas moins admirable. L'œil a ses humeurs et son cristallin ; les réfractions y sont ménagées avec plus d'art que dans les verres les mieux taillés, et aucun appareil photographique ne reçoit plus fidèlement les images que la

[1] La rose fraîchement épanouie, toute brillante des perles de la rosée, n'est pas plus belles, a-t-on dit, que l'angélique figure d'un enfant pieux, et le beau lis de la vallée est loin d'être aussi pur que le front d'un jeune homme chaste. (Abbé Grobel.)

rétine. L'oreille, avec son cornet acoustique et son pavillon, perçoit les bruits les plus légers et les plus variés. Le nez, par sa muqueuse pituitaire, hume et saisit tous les parfums. La bouche a ses glandes pour insaliver les aliments, et la langue a ses papilles pour les savourer. Le larynx possède un instrument à anche pour produire les sons. Nous n'en finirions pas, si nous voulions tout dire. Et puis, comme tout cela est proportionné à la fonction de chacun des sens ou de chacun des organes ! Placés tout au haut de la tête, les yeux savent voir au loin. Les oreilles sont au bon endroit pour percevoir les sons et les bruits qui viennent de partout. De même, les narines, situées juste au-dessus de la bouche, sont à portée de sentir les odeurs et de juger de la saveur des aliments. Le sens du toucher, répandu par tout le corps, permet de se protéger contre toutes les impressions nuisibles et d'accueillir celles qui sont favorables. Ce sens a surtout sa délicatesse dans la main et au bout des doigts, dont la souplesse et la dextérité sont merveilleuses. C'est que la main et ses doigts sont destinés à palper, à manier la matière sous toutes ses formes, à la maîtriser, à produire les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays.

Quelle noblesse enfin et quelle dignité dans le visage humain ! C'est là surtout que se manifeste la supériorité du physique de l'homme. On l'a dit souvent, le visage avec sa physionomie, avec ses yeux, sa bouche, toute son expression si vivante et si mobile, c'est le miroir de l'âme. On y lit, à toute heure, avec facilité, les diverses émotions de joie ou de tristesse, de quiétude ou de surprise, de confiance ou de crainte, d'affection ou de haine. Quand, à cela, s'ajoutent la parole et le geste, quelle expression ! Parler, c'est le propre de l'homme. Lui seul parle. Et avec quelle naturelle aisance sa voix articule tous les sons et en module toutes les nuances ! " Participant en quelque sorte à l'intelligence et à la volonté qui la dirigent, écrit l'abbé Mehling[1], la voix se plie avec une variété infinie à toutes les nuances de la pensée et du sentiment. Humble et suppliante, elle touche et attendrit ; douce et sonore, elle charme et commande ; pleine et vibrante, elle impose et subjugue. Elle sait exprimer la tristesse comme la joie, la compassion comme la sérénité..."

Oui, quand on sait le voir, l'homme, même dans son seul aspect physique, paraît vraiment beau. O chef-d'œuvre de Dieu,

[1] *Le Chant de l'Église.*

peut-on s'écrier, toi qui connais ton origine et ta destinée, ô homme, qui as conscience des libéralités dont Dieu t'a comblé, pourquoi l'oublierais-tu ? Souviens-toi donc que noblesse oblige ! Lève ton front, ô roi de l'univers, et reste digne de toi-même !

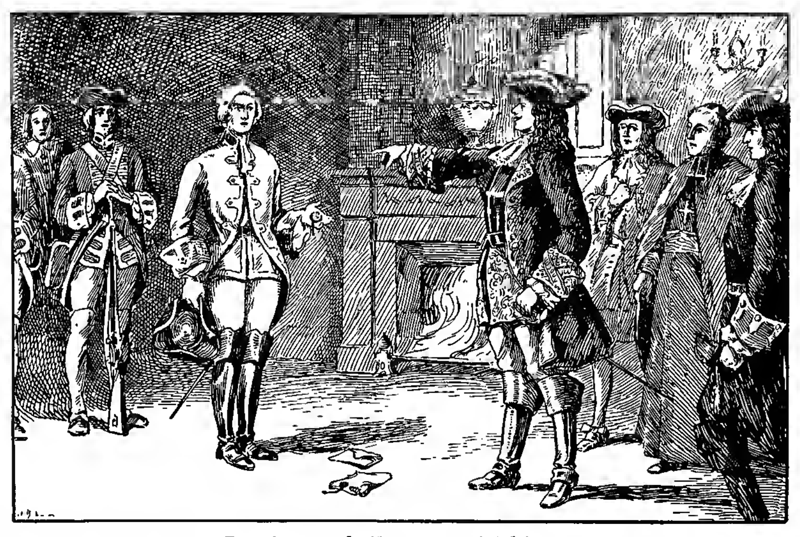
Le beau moral dans l'homme. — Le corps humain, c'est le temple de l'âme. Il convient de ne jamais le perdre de vue. Si l'on n'y prend garde, en effet, la contemplation de la seule beauté du corps humain pourrait vite conduire, sur la pente de la sensibilité, jusqu'à la sensualité, jusqu'à l'amour purement charnel. Ce serait un danger pour la vertu. Dès que le spectacle du beau cesse d'élever et d'édifier nos esprits et nos cœurs, la prudence impose l'abstention. Depuis le péché d'Adam, une mauvaise tendance est en nous, suite du désordre du péché. La beauté du corps toute seule constitue un attrait et une tentation. Par-dessus celle du corps, il faut voir la beauté de l'âme, infiniment plus précieuse. Écoutons, à ce sujet, les sages avertissements qu'adressait aux chrétiens de son temps saint Clément d'Alexandrie : " Celui qui regarde la beauté avec une chaste affection oublie la beauté de la chair pour penser à celle de l'âme. Il n'admire le corps que comme une statue et il s'élève, par cette beauté terrestre, jusqu'au premier artiste, jusqu'à l'essence même de la beauté. Pour lui, les formes extérieures sont un symbole sacré, qu'il montre aux anges gardiens des avenues du ciel... C'est le parfum d'une âme parfaitement harmonisée[1]."

En fait, il faut chercher le beau moral dans l'expression des pensées et des sentiments qui sont conformes à la loi divine, notamment dans ceux où s'affirme le mieux l'empire de la volonté sur les passions. Ce beau moral, il éclate surtout là où s'exprime ou s'accomplit quelque chose de grand, d'imprévu et de voulu. La mort de Socrate, par exemple, c'est le respect de soi porté au plus haut point ; celle de Bayard, c'est l'amour de la patrie élevé à la perfection ; celle de saint Louis, c'est l'esprit chrétien s'exaltant jusqu'à l'héroïsme. Il y a des mots qui peignent de hautes situations et en font comme l'expression vraiment sublime. Le *Qu'il mourût* du vieil Horace brisant son cœur devant le devoir, et le *Soyons amis, Cinna,* d'Auguste refoulant par grandeur d'âme son juste ressentiment, par leur imprévu et par leur élévation, sont de ces mots-là. Ils équivalent à des gestes, à des actes.

---

[1] *Stromat.*, I, 4, c. 18.

De ces actes, de ces gestes ou de ces mots, nous en avons, grâce à Dieu, dans les pages de notre histoire nationale. La fière réponse de Frontenac à Phipps, par exemple, l'héroïque défense du fort



La réponse de Frontenac à Phipps.

de Verchères, et, précédemment, le dévouement de Dollard et de ses compagnons, ou encore les martyres de nos missionnaires, sont de ceux-là :

Viel meurt, et sa mort est le commencement
Du long martyrologe, éblouissant de gloire,
Qui donne tant de lustre à notre jeune histoire ;
Où Brébeuf, Lalemant, Jogues, Garnier, Daniel,
Ont au front tout l'éclat du laurier éternel.
Oh ! non, nul ne saurait, à l'époque où nous sommes,
Concevoir les ardeurs qui brûlaient de tels hommes.
Nul ne saurait sonder l'océan de douleur
Et d'abnégation où nageait leur grand cœur.

Chapman.

Aucune histoire, étant donnée sa durée, n'est plus riche que la nôtre en exemples frappants de beau moral ! Et voilà que, pendant la grande guerre, aux noms glorieux du Long-Sault, de Carillon ou des Plaines d'Abraham, viennent se joindre ceux de Vimy, de Courcelette, de Denain et de Cambrai ! Notre sang n'a pas menti. Nous sommes toujours fils de France :

O Canada, terre de nos aïeux,
Ton front est ceint de fleurons glorieux.

A.-B. Routhier.

Dans quelle condition l'acte moral nous fait-il le mieux éprouver l'émotion esthétique ? C'est quand il prend un aspect qui le dégage des circonstances secondaires propres à nous en distraire. Si nous sommes témoins d'une belle et grande action, nous sommes portés à penser trop exclusivement à la manière dont elle est accomplie et pas assez à sa beauté morale. Un acte de dévouement, par exemple, nous donnera plutôt le sentiment du beau dans un tableau et dans une représentation artistique que dans la réalité. L'art nous le montrera dans tout son éclat, en le détachant des accessoires qui l'encombrent. " La beauté morale, écrivait l'abbé Gaborit[1],



Montcalm à Carillon.

cette beauté qui attire notre regard et pénètre jusque dans l'intime de notre cœur pour l'enchanter et lui procurer les plus délicieuses jouissances, est comme un doux rayonnement qui demande le calme, qui disparaît promptement dans le bruit et l'agitation, et que font même souvent oublier les formes complexes qui devraient nous les montrer." Le sentiment qui inspire l'acte moral se peint ordinairement sur la physionomie de la personne qui agit. La pose, le

[1] *Le Beau dans la nature et dans les arts.*

geste, le son de la voix et tous les signes qui font connaître les sentiments de l'âme concourent aussi à cette manifestation. Parfois même, des qualités que nous n'aurions pas soupçonnées auparavant se révèlent alors sur les traits de la figure. Ainsi se fait connaître l'impulsion intérieure qui a déterminé l'acte et qui le soutient. C'est pourquoi l'on dit souvent d'un homme qu'il était beau en accomplissant une action d'éclat, car sa physionomie s'illuminait, son geste s'animait de tout le feu de sa noble passion. Oui, il est beau, l'orateur qui défend avec chaleur une noble cause ; beau, le général qui harangue ses soldats avant de les lancer à l'assaut ; beau, le héros se jetant dans le péril pour sauver une existence précieuse ; beau, le soldat blessé qui s'affaise sur le champ de bataille en baisant le drapeau de la patrie !

Rapports entre le beau physique et le beau moral. — Pour bien juger de la beauté du corps, il faut tenir compte de l'âme qui l'habite. Dans la physionomie d'une personne, c'est l'expression des sentiments qui attire surtout les regards et captive les sympathies. Même les hommes qui font peu de cas de la vertu dans la pratique ordinaire de la vie tiennent compte des qualités morales des autres dans l'estime qu'ils leur accordent. " Malheur d'ailleurs à la créature qui n'est admirée que pour ses formes extérieures et qui n'est pas aimée pour les qualités de son âme !... Malheur également à celui qui cède à des attraits qui sont un appas pour les sens, sans rechercher des qualités morales sur lesquelles il puisse appuyer son estime !" (L'abbé Gaborit). " Le corps, dit Sulzer, est l'image de l'âme ou l'âme elle-même rendue visible." Une personne peu douée des dons de la nature est susceptible de plaire par sa physionomie ouverte, tandis qu'une autre dont la moralité est peu recommandable sera trouvée disgracieuse, malgré sa véritable beauté corporelle.

Puisque les qualités de l'âme rayonnent sur le corps, chacun peut, dans une certaine mesure, travailler efficacement à sa beauté physique. Tout homme est libre de faire le bien, et, si sa physionomie n'a pas d'attrait, il lui est possible, par des actes répétés de vertu, de la modifier sensiblement et de la rendre capable d'attirer les sympathies. " Le moyen le plus sûr d'embellir notre physionomie autant qu'il dépend de nous, dit Lavater[1], est d'embellir notre âme et d'en refuser l'entrée à toute passion vicieuse. Le

[1] *Essais physiognomoniques.*

meilleur moyen de la rendre expressive et intéressante est de penser juste et avec délicatesse. Enfin, pour y répandre un caractère de dignité, remplissez vos cœurs de sentiments vertueux ! Ils imprimeront sur les traits de votre visage la paix de votre âme et la noblesse de vos pensées." Lacordaire écrivait à son jeune ami, l'abbé Perreyve : " Vos lèvres, vos yeux ne sont pas encore aussi bienveillants qu'ils pourraient l'être, et aucun art ne peut leur donner ce caractère que la culture intérieure de la bonté." Et le Père Gratry s'exprime ainsi sur le même sujet : " Quant à la beauté, c'est l'âme qui transfigure le corps et qui lui donne un sens. L'expression de la face de l'homme n'est que la résultante de ses habitudes[1]." Sans doute, il est des flétrissures que l'homme coupable n'effacera pas en quelques jours, mais les actes répétés de courage et de vertu qu'il fera pour améliorer son âme finiront par avoir leur répercussion sur sa physionomie.

Si la beauté peut sortir brillante d'une vie qui a commencé par être criminelle, à quel éclat n'arrive-t-elle pas quand elle est conquise par une existence tout entière consacrée au bien ? La beauté que la pratique de la vertu fait briller sur le visage, loin de s'effacer avec les années, se complète peu à peu, chaque jour, et rayonne d'un éclat toujours plus séduisant. Même à travers les traits amaigris de la vieillesse, l'âme restée jeune et qui s'est enrichie de mérites laisse briller une beauté qui captive tous les regards. Cette beauté dans l'âge avancé, ce ne sera point par la grâce, la souplesse des formes ou la fraîcheur du teint qu'elle s'exprimera ; car l'activité de l'âme sculpte la figure, lui enlève ce moelleux des contours qui fait le charme des figures d'enfants. Mais la vertu constante, le malheur supporté avec fermeté impriment à la physionomie une grandeur qui commande l'admiration : " O visage des saints, douces et fortes lèvres accoutumées à nommer Dieu et à baiser la croix de son fils, regards bien-aimés qui discernez un frère dans la plus pauvre des créatures, cheveux blanchis par la méditation de l'éternité, couleurs sacrées de l'âme qui resplendissez dans la vieillesse et la mort, heureux qui vous a vus, plus heureux qui vous a compris et qui a reçu de votre galbe transfiguré des leçons de sagesse et d'immortalité[2] !"

Le beau intellectuel. — L'objet le plus élevé du beau intellectuel, c'est évidemment Dieu, son ciel et ses saints ; un croyant en

---

[1] *Les Sources.*
[2] Le Père Lacordaire, *Conférences de Notre-Dame.*

est tout de suite convaincu. Mais cette beauté-là nous dépasse totalement. " Dieu est l'océan de beauté ", disait déjà Platon, et notre foi nous enseigne que Dieu possède à un degré infini toutes les perfections. Mais, encore un coup, de la connaissance imparfaite que nous pouvons avoir de Dieu et de ses perfections, à la connaissance adéquate de tout ce qu'il est et de tout ce qu'elles sont, notre raison comprend d'elle-même que la distance est aussi grande que celle qui sépare le fini d'avec l'infini. Autant dire qu'il ne nous est pas possible, dans l'état présent de notre nature, de supporter la vision des splendeurs de Dieu. Aussi l'histoire nous raconte-t-elle que ceux des saints à qui il a été accordé de contempler quelques parcelles de cet éclat de Dieu ont été, par le fait même, ravis en extase. A la transfiguration de Jésus, par exemple, sur le Thabor, les trois apôtres privilégiés " tombèrent la face contre terre ", nous dit saint Matthieu (XVII, 6). Également, chaque fois qu'un personnage céleste, ange ou saint, est apparu aux humains, ceux-ci ont toujours été transportés hors d'eux-mêmes. Tobie et son fils restèrent prosternés et comme anéantis devant l'archange Raphaël, et, au cours des apparitions de Lourdes, la petite Bernadette était tellement saisie d'admiration qu'elle ne paraissait plus appartenir à la terre. Ce serait donc sortir du domaine de l'esthétique, et même de celui du possible, que d'essayer d'analyser avec quelque précision les beautés surnaturelles. Il faut nous borner à ne rechercher le beau et sa jouissance que dans ce qui est perceptible tout ensemble à nos sens et à notre intelligence. C'est du reste ce que nous enseigne la définition même de l'esthétique.

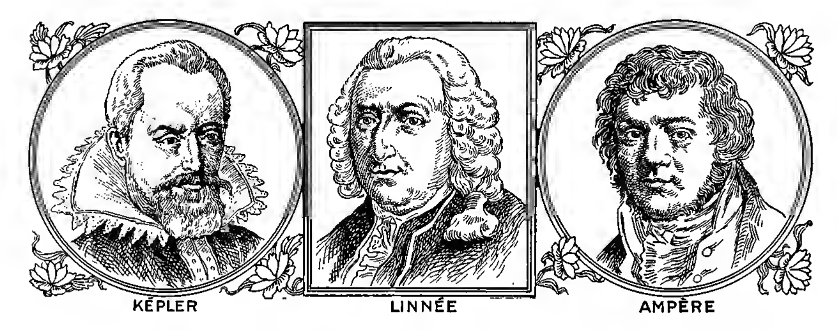
Dans ce domaine encore, les manifestations du beau sont multiples. Le beau intellectuel ou, si vous le voulez, la vérité scientifique qui est son objet propre, est souvent passée sous silence par les esthéticiens, parce qu'elle n'est pas l'objet direct de l'art. Elle n'en est pas moins digne d'admiration et elle a certes ses admirateurs. Le beau intellectuel se trouve partout là où la vérité brille avec éclat : en théologie, en philosophie, même en sciences naturelles et mathématiques; c'est-à-dire en tout ce qui éclaire l'intelligence, fortifie la volonté, orne le cœur; car tout cela ennoblit l'homme, en apportant à son âme de la lumière, de la vie et de la splendeur.

La théologie, qui est la science des choses de Dieu, est la reine de toutes les sciences. Elle instruit l'homme, en effet, de ce qui l'intéresse au plus haut degré, en lui rappelant quelles sont ses origines et aussi quelle est sa fin. C'est elle qui précise quelles sont les lois divines et comment il faut entendre les mystères de Dieu. Qu'y a-t-il de plus élevé, et où le beau de la vérité pourrait-il briller davantage ? L'unité de nature en Dieu, la variété et la perfection de ses attributs, voilà, par excellence, le vrai et le beau. Et tout cela, par la doctrine révélée, resplendit dans la pureté de nos dogmes catholiques, dans la hauteur et la dignité de notre morale, dans l'expression d'ensemble, si profonde et si harmonieuse, de notre culte. Qu'y a-t-il de plus admirable — le Père Gratry l'expose superbement dans son livre *les Sources* — que l'action de la Providence dans la vie des hommes et de tous les êtres ici-bas ?

La philosophie, qui est la science des choses par leurs causes premières offre aussi à notre esprit des spectacles merveilleux. Le jeu de nos facultés, leurs fonctions et leurs opérations diverses, quel sujet d'observation intéressant et poignant ! L'intelligence, la volonté, l'imagination, la mémoire, la sensibilité, voilà autant de puissances de la même âme qui se distinguent sans se séparer. Chacune a son champ spécial d'activité et pourtant l'âme reste une. Comme tout cela est beau quand on sait le voir ! Heureux le philosophe qui trouve " la cause derrière l'effet et l'immuable à travers ce qui change "! C'est son privilège de jouir plus que d'autres par l'esprit, parce qu'il voit plus loin et que, pour tout dire, la science dont il est l'adepte embrasse les principes de presque tout le savoir humain.

Les sciences naturelles, à leur tour, après la théologie et la philosophie, nous présentent plus d'une vision de beauté. Voyez l'astronomie. Képler, dans le beau livre qui contient le résultat de ses longs travaux, s'adresse ainsi à l'auteur de toute lumière : " Je te rends grâces, ô Seigneur et créateur, de toutes les joies que j'ai éprouvées dans les extases où m'a jeté la contemplation de l'œuvre de tes mains !" Et tous ceux qui peuvent suivre l'illustre savant dans ses lumineuses pérégrinations à travers le monde sidéral le comprennent parfaitement. " Quoique la voûte des cieux, écrit Thomas Reid, resplendisse de beauté pour l'œil du vulgaire, ce spectacle magnifique n'est rien auprès de celui qui est réservé à l'astronome. Les cieux, à qui connaît la hiérarchie et la distance

des corps qui s'y meuvent, les périodes de leurs révolutions, les orbites qu'ils décrivent dans l'espace, les lois simples qui gouvernent leurs mouvements, qui règlent leurs progrès et leurs retours, qui déterminent leurs éclipses, leurs occultations, leurs passages, les cieux à celui-là, dis-je, déploient un ordre, une harmonie, une



KÉPLER LINNÉE AMPÈRE

beauté qui ravissent son intelligence. Les éclipses du soleil, de la lune, et la queue flamboyante des comètes, qui frappaient de terreur les nations barbares, ne sont pour son œil que des effets sublimes, où il se plaît à reconnaître l'invariable accomplissement des lois de l'univers."

Qui pourrait étudier les lois de la physique et celles de la chimie, celles de la minéralogie et celles de la botanique, celles enfin de la zoologie et celles de la physiologie, c'est-à-dire la nature et les propriétés des minéraux, des plantes, des animaux et de l'homme lui-même, sans être ravi d'admiration ? Le grand naturaliste Linnée disait qu'il restait comme stupéfait devant l'étonnante variété de la structure, et devant la non moins étonnante diversité des rôles, des innombrables plantes et animaux connus de son temps. Que dirait-il de nos jours, où ce nombre, cette variété et cette diversité ont encore si largement progressé dans la connaissance des savants ? Après avoir écrit son livre sur l'organisme du corps humain, Galien s'écriait : " Ce n'est pas un livre que je viens d'écrire, c'est un hymne que je viens de chanter à l'honneur de la divinité !" Combien son livre et son hymne, après toutes nos récentes découvertes, auraient raison d'être augmentés et complétés ! Ampère se disait saisi d'étonnement devant les développements qu'il entrevoyait dans les applications futures de l'électricité. Est-ce téméraire d'affirmer qu'il n'avait pourtant pas prévu tout ce que nous voyons de nos temps ? Et pour citer encore un nom de savant, quelles

joies l'entomologiste Fabre, mort il y a quelques années, n'a-t-il pas goûtées, en étudiant les merveilleux instincts des insectes, en même temps qu'il nous les faisait admirer dans ses incomparables descriptions ? Ah ! oui, les sciences naturelles, comme la théologie et la philosophie, sont riches de beauté !

En mathématiques même, cette science rigoureuse et d'apparence austère, le beau intellectuel se manifeste à des regards avertis. Quelle suite, quel enchaînement et quels développements dans cette science des chiffres ! La géométrie, par exemple, n'est-elle pas en elle-même toute une logique, tout un raisonnement qui se tient inattaquable ? Partant du point et de la ligne, elle s'en va, d'un pas très sûr, de déduction en déduction, jusqu'à la mesure de l'espace, réservant au passage, à qui sait l'entendre, les plus intéressantes surprises. Et il en est de même de l'algèbre, qui s'unit à la géométrie pour engendrer la trigonométrie et la géométrie analytique. Celles-ci nous mènent elles-mêmes aux mathématiques supérieures, dans lesquelles, en ces derniers temps, l'esprit humain a fait, pour notre jouissance et notre utilité, de si nobles conquêtes. Nous parlons là, sans doute, de jouissances plutôt spéculatives, et pourtant, c'est le propre de la vérité mathématique, et du beau intellectuel qui en résulte, d'offrir les meilleures garanties de clarté et de constance. Parce qu'elles conduisent à un résultat certain, à une solution indiscutable et palpable, les sciences mathématiques procurent à l'esprit une satisfaction complète en elle-même. L'*Eurêka* d'Archimède est, au fond, de tous les temps et de tous les âges.

Et maintenant, si nous nous arrêtions au domaine des sciences appliquées, c'est-à-dire aux inventions que nous devons à la physique, à la chimie, à la mécanique et à l'électricité, quelle nomenclature nous aurions à établir ! Machines à traction ou à pression, machines à vapeur ou à électricité, moteurs variés et divers, télégraphe, téléphone avec ou sans fil, appareils de photographie ou cinématographes, phonographes, automobiles, sous-marins et aéroplanes . . . Que de machines, grand Dieu, et combien compliquées, et combien puissantes, dont nous jouissons, comme de l'air que nous respirons, sans nous inquiéter beaucoup de savoir à qui nous devons tout cela !

Et voilà qui suffit, croyons-nous, pour donner quelque idée du beau intellectuel.

Le beau idéal. — Le beau idéal, comme son nom l'indique, est celui qui s'ajoute au réel par l'idée. Il diffère du beau intellectuel

en ce sens seulement qu'il en est comme une variété. Il perfectionne d'une façon toute idéale la nature déjà si belle, et il la rend, par l'imagination, plus belle encore. Il est possible, et même facile, en effet, d'imaginer des êtres plus parfaits que ceux qui nous entourent, et nous savons, d'autre part, que Dieu, aurait pu créer ces êtres avec les perfections que nous leur supposons. L'idéal, le beau idéal se conçoit donc par le moyen du réel, auquel on adjoint une sorte de *surqualité* qui dérive de la Beauté suprême. C'est le propre de l'artiste d'embellir et d'enjoliver la nature, et non pas simplement de la copier, et c'est pourquoi le beau idéal est par excellence l'inspirateur de l'art.

Il y a du reste, dans ce travail de l'idéalisation, plus d'un degré. Les êtres supérieurs que l'artiste imagine sont, nécessairement, plus ou moins parfaits. A vrai dire, ils ne se rapprochent de la vraie perfection que dans la mesure où ils se rapprochent du type conçu par Dieu lui-même. " L'idéal recule sans cesse, à mesure qu'on en approche, a dit Victor Cousin[1]; son dernier terme est dans l'infini; c'est-à-dire en Dieu, ou, pour mieux parler, le vrai, l'absolu idéal n'est autre que Dieu lui-même." C'est pourquoi le beau idéal peut varier et varie en effet avec les individus et les sociétés, suivant que la tendance des uns et des autres incline plus ou moins vers la beauté suprême. Les Grecs, par exemple, plus portés vers les choses sensibles, cherchaient surtout à exprimer dans leurs œuvres le beau physique, tout en ne méconnaissant pas la valeur du beau moral. Au contraire, les artistes chrétiens du moyen âge, préoccupés davantage des choses spirituelles, s'efforçaient d'exprimer, dans leurs tableaux et leurs statues, le beau moral, en idéalisant le beau physique. Il faut dire que ces derniers n'atteignaient pas aux perfections de la forme. Tout au plus arrivaient-ils à y suppléer par les grâces modestes de l'expression de la vertu. Les artistes de la Renaissance, c'est leur honneur et leur gloire, unirent les charmes de la plastique grecque aux grâces de la vertu heureusement traduite. Et ce fut la plus haute expression et le triomphe de l'art. On goûte avec eux, dans sa splendeur relative, le beau idéal.

Au témoignage des meilleurs artistes, l'idée du beau est en partie innée et en partie acquise. L'homme de l'art se forme par l'étude des modèles, en cultivant par l'observation ses propres fa-

[1] *Du vrai, du beau, du bien.*

cultés esthétiques ; puis, quand les modèles font défaut, grâce à ses études antérieures, il continue sa formation en s'arrêtant à l'observation du type ou des types d'idéal que son imagination lui fournit. " Pour peindre une belle personne, écrivait Raphaël, j'aurais besoin de voir plusieurs belles personnes en compagnie d'un juge éclairé qui m'aidât à choisir en chacune d'elles ce qu'il y a de mieux ; mais, y ayant disette de belles personnes et de juges éclairés, je me sers d'un certain type que j'ai en moi." Et Guido Reni (le Guide) n'était pas moins explicite, quand, ayant terminé un saint Michel, il disait : " Incapable de monter assez haut pour contempler l'archange, j'ai été contraint de me replier en moi-même sur l'idéal de beauté que je me suis formé dans mon imagination." Nous l'avons dit, le beau idéal est par excellence l'inspirateur de l'art. C'est ainsi, par exemple, que Lamartine prêtant aux objets inanimés le pouvoir de sentir et d'entendre, arrive aux plus beaux effets. Qui ne connaît ces vers célèbres ?



Le Guide.

O lac, rochers muets, grottes, forêt obscure !
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages,
Qui pendent sur tes eaux [1] !

De même que le beau est l'inspirateur de l'art, de même l'art est l'expression du beau, de tous les beaux, du beau physique, du beau moral, du beau intellectuel et surtout du beau idéal, qui les contient et les résume tous. Le véritable artiste en tous les genres est donc celui qui arrive à mieux rendre, à mieux exprimer la grâce et le charme des formes, l'élévation morale, les hautes vérités, les géniales conceptions. Mais, il faut bien le remarquer, le beau est la splendeur du vrai et du bon, et ceux-ci ont entre eux des rapports étroits et profonds. Celui-là seul qui est dans la vérité et qui tend

[1] *Le lac, Méditations poétiques.*

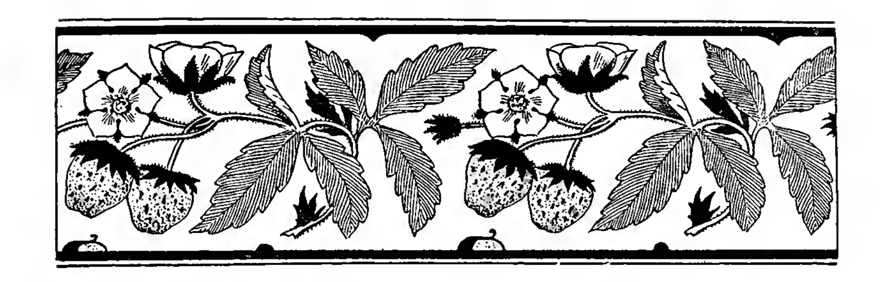
au bien arrive à concevoir le beau et à l'exprimer. L'esprit ne saurait être vraiment puissant là où le cœur est corrompu. Ce serait une alliance contre nature qui répugne absolument. Et voilà pourquoi une œuvre d'art véritable est toujours, d'une façon ou d'une autre, une aspiration vers le bien ; voilà pourquoi le mot *idéal* désigne le but de l'activité morale aussi bien que celui de l'art.

Il convient donc de placer au premier rang, dans notre estime et dans notre admiration, les génies supérieurs qui ont travaillé, dans la confection de leurs œuvres, à assurer l'élévation morale de leurs semblables ; ceux qui, par leur savoir et leur habileté, ont su fournir un secours aux âmes qui aspirent à la perfection ; ceux qui, en deux mots, ont su élever les esprits et les cœurs. Des orateurs comme Bossuet et Fénelon, des poètes comme Corneille et Racine, des peintres comme Fra Angelico et Raphaël, et tant d'autres en tous genres, que la gloire des arts a immortalisés, sont des bienfaiteurs de l'humanité. Les peuples comme les individus leur doivent une belle part de leur véritable grandeur.

Ajoutons, pour conclure, que l'attrait que nous éprouvons pour le beau n'est au fond rien autre chose que l'attrait vers Dieu. " Malgré moi, disait Musset, l'infini me tourmente," et l'on connaît le distique si souvent cité de Lamartine :

> Borné dans sa nature, infini dans ses voeux,
> L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux !

C'est toujours vrai. Nous sentons parfaitement, quand nous nous arrêtons à réfléchir, que la source féconde et intarissable de tous les dons, c'est Dieu. Les qualités que nous trouvons dans l'homme ici-bas, dans son esprit, dans son cœur, dans son corps et dans tout ce qui l'entoure, ce sont des reflets du beau qui est en Dieu. De même que tout vient de Dieu, tout retourne à lui. Artiste au meilleur sens du mot sera donc celui qui, les yeux fixés sur le divin modèle, travaillera sans cesse à exprimer, dans sa conduite encore plus que dans les œuvres de ses mains, la vraie beauté. A lui, mieux qu'à tout autre, s'applique la belle parole du psalmiste : " Allez de progrès en progrès, régnez par la splendeur de votre beauté." (XLIV, 5) Embellir son âme, c'est l'œuvre des œuvres, puisque l'âme est immortelle et qu'elle brillera dans les siècles sans fin.



CHAPITRE IV

LE BEAU DANS L'ART — LES BEAUX-ARTS

IL ne suffit pas à l'homme cultivé de jouir momentanément du beau. Il veut, par des œuvres de son choix, perpétuer ce plaisir et le communiquer à ses semblables. De ces nobles inclinations du sens esthétique sont nés l'art et les beaux-arts. Pour les âmes élevées, les jouissances intellectuelles du beau font l'embellissement de la vie. Les beaux-arts sont vraiment un foyer qui réchauffe l'humanité, une lumière qui éclaire son exil, un sourire qui la console dans ses douleurs. " Ainsi, dit Maurice Coulombeau[1], poésie et harmonie, charme des yeux et des oreilles, plaisir du cœur et de l'esprit, l'art nous apporte tout cela... Par lui s'ouvre un coin du ciel sur cette terre. Il est la halte et le repos, l'aurore du plein jour qui viendra, l'annonce de l'éternelle extase." Delille chante délicieusement les arts dans les vers suivants :

Beaux-arts ! eh ! dans quel lieu n'avez-vous droit de plaire ?
Est-il à votre joie une joie étrangère ?
Non ! Le sage vous doit ses moments les plus doux :
Il s'endort dans vos bras, il s'éveille pour vous.
Que dis-je ? Autour de lui tandis que tout sommeille,
La lampe inspiratrice éclaire encor sa veille.
Vous consolez ses maux, vous parez son bonheur,
Vous êtes ses trésors, vous êtes son honneur,
L'amour de ses beaux ans, l'espoir de son vieil âge,
Ses compagnons des champs, ses amis de voyage ;
Et de paix, de vertus, d'études entouré,
L'exil même avec vous est un abri sacré.

L'étude de l'art en général comprend plusieurs questions qui ne peuvent laisser indifférents les esprits attentifs aux productions de l'activité humaine. La nature de l'art, ses théories et ses procé-

---

[1] *Six causeries sur l'art.*

dés, son caractère élevé et son utilité générale, son influence morale et son rôle social, ses conditions essentielles et ses règles générales, enfin la doctrine de *l'art pour l'art* et la classification des beaux-arts, voilà, croyons-nous, les principales de ces questions. Nous les étudierons dans le présent chapitre.

Nature de l'art. — On définit l'art : *la réalisation du beau idéal au moyen des formes sensibles*[1]. Représenter, exprimer le beau, telle est donc l'intention de l'artiste. Architecte, sculpteur, peintre, musicien ou poète, toujours il cherche, par son œuvre, à produire l'émotion esthétique. Cette manifestation de l'art procure souvent un plaisir plus grand que le beau dans la nature. Si la composition de l'artiste dégage les caractères essentiels de la beauté pour les mettre en évidence, en éliminant tout ce qui peut nuire à l'expression de l'idéal qu'il a conçu, l'œuvre offrira une plus grande jouissance que si elle était composée uniquement d'éléments naturels.

Mais par quel moyen l'artiste traduit-il son idéal ? Au moyen de la forme sensible, plastique ou sonore, qui se présente à lui. Cette forme se change ainsi en un symbole plus ou moins expressif d'une force, d'une pensée, d'une vie, et, en cette qualité, devient l'objet de l'art et souvent même une source d'inspiration pour l'artiste. Mais celui-ci ne prend pas la forme au hasard. Pour réaliser le beau invisible qu'il a conçu, pour traduire son idéal, il choisit les éléments sensibles les plus parfaits et les plus en rapport avec sa conception personnelle.

On voit par là que toute œuvre d'art est le produit de deux facteurs logiques qui se tiennent comme par la main : l'imitation et la conception. L'art exprime une idée ou un sentiment au moyen d'une forme empruntée à la nature : c'est l'imitation. Puis il adapte cette imitation à l'idée ou au sentiment qu'il veut expri-

[1] François Delsarte, inaugurateur et professeur d'un système d'expression dramatique, a donné de l'art une définition paraphrasée qui n'est pas sans valeur. La voici, avec quelques nuances qui la rendent plus générale. L'art est en même temps la connaissance, la possession et la direction des procédés qui révèlent le beau, c'est-à-dire, la vie et l'ordre, au moyen de la forme sensible. C'est l'application, sciemment appropriée, du signe à la chose, et dont le triple objet est d'émouvoir, d'élever et de convaincre. Il charme le cœur en idéalisant la nature. C'est le rapport synthétique des beautés dispersées de la création à un type supérieur et défini. C'est un ouvrage d'amour où brillent le beau, le vrai et le bien. C'est le symbole des degrés mystérieux de notre ascension divine. L'art, enfin, c'est la tendance de l'âme tombée vers sa pureté primitive ou sa splendeur finale. En un mot, l'art, c'est la recherche du type éternel.

mer, au but qu'il se propose : c'est la conception. Ainsi l'imitation est le moyen, l'instrument de l'art, tandis que la conception en est à la fois la cause et la fin ; fin prochaine ou intermédiaire par laquelle l'art atteint sa fin dernière, qui est de plaire, d'élever et d'émouvoir. L'œuvre d'art résulte de cette union harmonieuse du réel et de l'idéal, de la forme et de la pensée[1].

On ne doit donc pas définir l'art *l'imitation de la nature.* Car s'il était réduit à si peu, il manquerait son but, qui est d'exprimer le beau conçu par la raison. En outre, certains arts, comme l'architecture, cesseraient d'être, puisqu'ils ne reproduisent pas la nature. Il faut dire plutôt que l'art, c'est la réalisation du beau idéal, le produit d'une imagination féconde, que dirige habilement une raison éclairée.

Ce qui précède nous permet de définir clairement le principe, l'objet, la fin et le moyen de l'art. Le principe ou cause première de l'art est le besoin d'idéal que Dieu a mis en nous ; besoin intime qui se fait d'autant plus sentir que notre éducation a été plus soignée ; besoin instinctif qui porte l'artiste à produire des œuvres qui satisfassent son amour du beau. L'objet de l'art est la forme prise sous ses différents aspects : la forme de la matière en architecture, en sculpture et en peinture, la forme de l'expression en littérature, la nature et la succession des sons en musique ; en d'autres termes, la forme perçue par la vue dans les arts du dessin, et par l'ouïe dans les deux autres. La fin de l'art est de charmer la sensibilité et l'esprit de l'homme par la réalisation d'un idéal, c'est d'élever l'âme de l'artiste et du public en excitant en eux les plus nobles sentiments. Le moyen, l'instrument de l'art pour arriver à cette fin, c'est l'imitation, l'interprétation plus ou moins idéalisée de la nature, et cela surtout quand il s'agit des arts plastiques. Raphaël disait : " Je travaille d'après une certaine idée que j'ai dans l'esprit et je m'efforce de la réaliser."

Ces considérations sont peut-être trop théoriques et même trop philosophiques. Mais elles ne sont pas sans utilité, car la philosophie se trouve à la base de toutes les sciences et de tous les arts. Revenons à des notions qui ont un rapport plus direct avec la pratique.

Procédés de l'art. — La part du réel et de l'idéal peut être plus

[1] Pour des développements sur ce sujet, voir Maurice Coulombeau, op.cit.

ou moins grande dans l'art. C'est ce qui a donné naissance à deux procédés différents : le réalisme et l'idéalisme.

Les réalistes bornent l'art à n'être qu'une copie du réel, à produire l'illusion par la ressemblance. Ils prétendent que le but de l'art, c'est de représenter fidèlement la nature, en dehors de laquelle, selon eux, il n'y a rien de beau. " Les uns, s'inspirant des doctrines grossières du matérialisme et de l'athéisme, ne voient rien au delà des réalités sensibles. Les autres, tout en admettant l'existence d'un Dieu créateur, disent que l'art ne saurait surpasser la nature, ni l'homme rien faire de plus beau que l'œuvre de la sagesse infinie[1]." Et tous font consister l'art dans l'imitation du beau réel.

Les idéalistes assignent à l'art sa fin supérieure : la manifestation du beau idéal, du beau qui élève l'âme. L'artiste, disent-ils, doit rechercher dans la nature ce qu'il trouve de bien, de parfait, pour l'interpréter suivant sa conception du beau et faire goûter le plaisir de cette interprétation aux autres. Certains idéalistes vont jusqu'à supprimer le plus possible les formes réelles, qu'ils regardent non comme un secours mais comme un obstacle à l'émotion esthétique. D'autres, plus sages, veulent seulement qu'on les choisisse, qu'on les simplifie, qu'on les débarrasse des détails qui les surchargent, afin de ne pas distraire l'attention et de laisser le beau resplendir sans entrave.

Les réalistes sont donc pour l'imitation pure, et les idéalistes, pour la représentation idéalisée. Un exemple fera mieux comprendre les procédés différents des deux écoles. Supposons que le sujet d'un tableau à peindre soit un soldat blessé. Le peintre réaliste montrera les plaies béantes, les chairs tuméfiées, le soldat terrassé, impuissant désormais à servir son pays. Ce sera une reproduction fidèle et terrifiante de la réalité, mais rien de plus. Le peintre idéaliste, au contraire, cherchera surtout à donner le spectacle du héros qui domine la douleur, que la souffrance transforme en victime volontaire sur l'autel de la patrie. Cette manifestation du beau moral exaltera l'imagination des spectateurs, élèvera leurs sentiments et les maintiendra à la hauteur de ce noble exemple. Lequel des deux procédés préférez-vous ? Évidemment, vous serez pour celui des idéalistes.

---

1 Le Père C. Clair, *le Beau et les Beaux-arts.*

Cependant, l'imitation de la nature a, dans l'art, une part nécessaire. A l'origine, ce fut même la plus importante. L'homme a toujours éprouvé un certain plaisir à reproduire avec fidélité les objets qu'il avait sous les yeux. On connaît les légendes des anciens, où il est raconté que des tableaux de fleurs et de fruits étaient si bien exécutés qu'ils trompaient les papillons et les oiseaux. De nos jours encore l'effet est souvent saisissant de l'illusion produite sur la foule. Souvent, le plaisir qu'elle ressent à la vue d'une habile imitation est absolument indépendant de l'objet imité. Elle donne raison à ces vers bien connus de Boileau :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Mais l'art peut-il s'arrêter à cette simple reproduction de la réalité ? Non, il commence à peine avec elle. Nous l'avons vu, l'imitation n'est qu'un moyen et non une fin. Puisque le vrai but de l'art est l'expression sensible d'un idéal, l'art est idéaliste par essence. Enlevez l'idée, vous n'avez plus que le culte de la forme pour elle-même, et vous abaissez l'art au niveau de la reproduction mécanique. " Tout peintre et tout statuaire qui ne sait pas montrer, dans ses figures, l'immortalité et l'immatérialité de l'âme, ne produit rien qui soit vraiment beau," a dit justement Joubert. Et, après lui, Victor Hugo s'exclame :

La forme,... c'est tout et ce n'est rien ;
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée.

Le *Moïse* de Michel-Ange serait-il un chef-d'œuvre, si le grand sculpteur n'eût donné à la taille et à la pose du législateur des Hébreux l'expression de la vie et de l'autorité calme et souveraine ?



Moïse, par Michel-Ange.

Donc, l'art se compose de deux éléments : l'un rationnel et principal et l'autre sensible et accessoire. Donc aussi, on ne peut le concevoir ni tout idéal, ni tout réel. L'idéalisme pur est aussi

anormal que le réalisme pur. Si l'art ne s'inspire pas continuellement de la nature, il tombe dans le vague et la fantaisie. S'il ne s'inspire que de l'élément sensible, il s'appauvrit en se dépouillant de sa meilleure partie, qui est l'idéal. " Idée et chose sont deux extrêmes qu'il faut absolument rapprocher ; l'art souffre à vouloir favoriser l'un au dépend de l'autre, et c'est dans leur union seule qu'il réside et s'épanouit [1]." Dans cette union, subordonner la forme à l'idée, la matière à l'esprit, telle est la loi de l'art comme celle de la morale. " L'idéal se confondant avec le réel, le pénétrant, le transfigurant, pour que l'homme, qui est esprit et matière, puisse remplir dans la contemplation artistique tous les besoins de son être, voilà l'essence, le fond, le but sublime de l'art [2]."

Au début du XIXe siècle, deux autres doctrines se disputèrent le domaine de l'art, surtout en peinture et en littérature. Nous voulons parler du classicisme et du romantisme. L'école classique resta attachée, dans tous les arts, aux formes correctes, régulières et méthodiques des anciens. Les peintres de l'école romantique cherchèrent plutôt les effets puissants et imprévus au moyen de larges touches et de riches coloris. Les écrivains de cette école montrèrent un goût prononcé pour le lyrisme, l'individualisme, les sujets tirés de l'histoire nationale, les œuvres qui s'adressent à la sensibilité et à l'imagination plutôt qu'à la raison. Le romantisme apportait à l'art un horizon plus étendu, une liberté plus ample. Il finit par s'assurer un grand nombre d'adeptes[3].

A ces théories rattachons la fiction, qui est aussi l'un des procédés de l'art et l'une des sources de productions pour l'artiste. Créant des sujets purement imaginaires, la fiction s'écarte encore plus du réel que l'idéalisation. Ses œuvres sont parfois si fantaisistes qu'elles s'éloignent même des lois de la nature. Les contes de fée, les romans d'aventure sont des exemples de fiction. Dans les arts décoratifs, les chimères et tous les monstres fantastiques sont des

---

1 Maurice Colombeau, op. cit.

2 *Ibidem.* — Les caractères de l'école réaliste, en peinture, s'observent plus ou moins dans les œuvres de Van Dyck, de Teniers et de tous les peintres hollandais ; et en littérature, dans celles de Walter Scott, de Leconte de Lisle et de presque tous les parnassiens et les romanciers naturalistes du XIXe siècle.

3 Les peintres classiques eurent à leur tête Ingres, et les romantiques, Eugène Delacroix. En littérature, Chateaubriand et Mme de Staël furent les principaux initiateurs du romantisme, qui eut Victor Hugo pour chef, et Lamartine, Vigny et Musset pour représentants principaux.

compositions plus ou moins imaginaires. Parfois ces productions ne sont pas dépourvues d'élégance, elles plaisent souvent par leur ingéniosité.

Caractère élevé et utilité générale de l'art. — Le but de l'art — de l'art bien compris — n'a rien que de noble et d'élevé. " L'artiste est chargé de rappeler l'idéal, c'est-à-dire de rappeler la beauté primitive des choses, d'en découvrir le caractère impérissable, la pure essence. Les idées que la nature manifeste sous une forme embrouillée et obscure, l'art les définit et les illumine. Les beautés de la nature sont soumises à l'action du temps et à la loi universelle de destruction, l'art les en délivre, il les enlève au temps et à la mort[1]."

Les œuvres d'art procurent de pures jouissances, élèvent au-dessus du vulgaire, invitent à mettre notre âme à l'unisson du beau et du grand qu'elles nous révèlent. Elles ouvrent à l'intelligence de nouveaux horizons par les idées qu'elles y font naître et viennent ainsi en aide au développement intellectuel des individus et des sociétés. Aussi les productions artistiques ont-elles toujours été respectées par les grandes nations.

Les qualités les plus précieuses de l'art, celles qui le rendent utiles à tous, sont d'être religieux, éducatif et instructif.

L'art est en lui-même religieux, parce que le beau, reflet des perfections de Dieu, élève naturellement vers le divin. " L'art, dit René Bazin, est du voisinage de Dieu et un peu de sa lumière." Tout idéal caché sous une forme sensible et belle porte notre pensée vers l'infini. Il voile et dévoile à la fois l'éternelle beauté et nous fait préluder à sa contemplation.

L'art est éducatif, parce que ses manifestations sont les plus facilement accessibles à la foule. " L'art, écrit Hégel, a été regardé de tout temps comme un puissant moyen de civilisation, comme un initiateur de la religion. Il est, avec elle, le premier initiateur des peuples, et c'est encore aujourd'hui un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que par le symbole et par les images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit." " En voyant, chaque jour, dit Platon, des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces œuvres comme dans un air

[1] Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin.*

pur et sain, prendront le goût du beau, du décent et du délicat. Ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les œuvres de l'art et de la nature, et cette heureuse rectitude de leur jugement deviendra une habitude de leur âme."

Enfin l'art est instructif surtout des choses de l'histoire. Les travaux d'art sont des témoins du passé, et comme tels, ils fournissent des indications précieuses sur la civilisation des peuples de jadis. Mœurs, croyances, costumes, mobiliers, etc., se révèlent dans les



Hégel. Ruskin.

œuvres des artistes. L'historien y trouve des données qu'il chercherait vainement ailleurs. "Les grandes nations, dit Ruskin, écrivent leur autobiographie dans trois manuscrits : le livre de leurs faits, le livre de leurs paroles et le livre de leur art." "Aucun de ces manuscrits, ajoute M. de la Sizeranne[1], ne peut être déchiffré si nous ne lisons pas aussi les deux autres. Mais, de tous les trois, le seul absolument digne de foi est le dernier. Car les faits d'une nation peuvent être triomphants grâce à sa bonne chance et à ses paroles puissantes, grâce au génie de quelques-uns de ses enfants ; mais son art ne peut l'être que grâce aux dons communs et aux sympathies universelles de sa race."

[1] *Le Mmiroir de la vie* (essai sur l'évolution esthétique).

Influence morale et rôle social de l'art. — Dieu, en communiquant aux êtres un reflet de sa beauté, a voulu, sans doute, nous procurer d'honnêtes et délicieuses jouissances. Son désir devait être surtout de nous aider à élever vers lui nos cœurs et nos esprits. Pareillement, l'art, en exprimant le beau, se doit d'exercer sur notre âme une influence salutaire et de nous faire aimer le bien. S'il ne se propose pas directement ce résultat, il ne lui est pas permis de s'en désintéresser. Du reste, cette influence, il l'exercera s'il se conforme à la première loi de l'art, qui rend inséparable la vérité, la beauté et la bonté. Ainsi l'art, pour atteindre pleinement sa fin, doit chercher, au moins indirectement, à nous faire aimer la vertu. Voltaire diminua la valeur de ses tragédies en y émettant des idées étrangères à l'expression du beau et du bien. Les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine, au contraire, sont pleinement admirables, parce qu'ils joignent au mérite littéraire la glorification du beau moral.

Les arts qui intéressent le plus l'éthique sont ceux qui possèdent au plus haut degré la faculté d'émouvoir, à savoir : la statuaire, la peinture, la musique et la littérature. Les œuvres de la statuaire et de la peinture, même celles qui ne sont pas ouvertement immorales ou décidément pieuses, traduisent des faits ou des sentiments qui ne peuvent nous laisser indifférents. Autrement ces œuvres ne seraient pas vraiment belles, il leur manquerait l'expression, une des conditions de la beauté. Elles ont donc nécessairement sur notre âme une action bonne ou mauvaise. Et cette action est d'autant plus efficace que l'art influe sur la sensibilité et le tient comme sous le charme et la fascination. L'expression musicale, quoique vague, exerce aussi son action sur l'âme. Une mélodie ne peut exprimer clairement le bien ou le mal, mais elle peut fortifier ou amollir le cœur, suivant les sensations qu'elle y fait vibrer. Si elle est vigoureuse, animée, entraînante, elle retrempe les âmes. Elle les affaiblit quand elle est rêveuse, molle, caressante. Des œuvres littéraires surtout, nul ne peut mettre en doute l'influence morale. Par les idées exposées et par les sentiments exprimés, elles ont un ascendant marqué sur l'intelligence et sur le cœur. Ajoutez à cela le charme que le beau littéraire exerce sur tout esprit tant soit peu cultivé, et vous avez tout ce qu'il faut pour séduire et corrompre ou pour convaincre et porter au bien.

Établir l'influence moralisatrice des beaux-arts, c'est montrer en même temps leur rôle social, c'est décerner à l'artiste chrétien la qualification d'auxiliaire de la religion. Ne fait-il pas, en effet, œuvre éminemment sociale le littérateur, l'artiste qui entretient et développe dans les âmes le goût des plaisirs élevés, montre la supériorité de l'esprit et de la raison sur le corps et les sens, enseigne dans toutes ses œuvres le respect dû à la vérité et à la morale ? Oui, en faisant briller aux yeux de tous l'excellence de la vertu, les hommes de l'art exercent sur leurs semblables une influence indirecte, mais efficace.

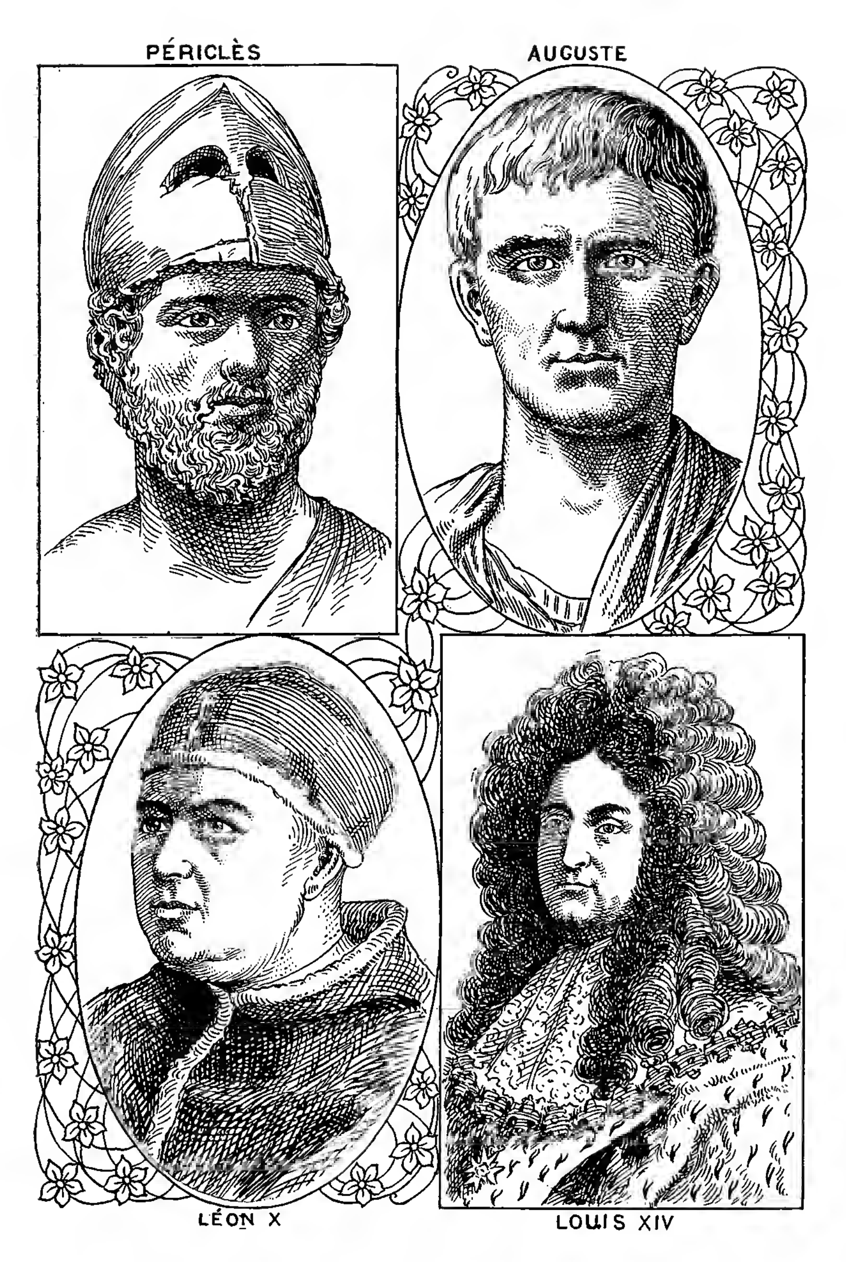
Indépendamment de l'effet purement moral, l'art exerce encore un ascendant salutaire sur les individus et sur les nations. L'antiquité nous a laissé maints exemples ou symboles de la puissance civilisatrice de l'art : Amphion, aux sons de sa lyre, bâtit les murs de Thèbes ; David tire de sa harpe des mélodies qui calment l'âme obsédée de Saül. Orphée dompte les animaux féroces, les vers de Tyrtée raniment le courage des Spartiates.

L'œuvre d'art procède de l'amour de l'artiste pour la nature et pour l'humanité. L'on peut dire, avec Paul Gaultier[1], que toute la campagne chante dans la *Symphonie pastorale* ou dans les paysages de Corot, que tous les animaux vivent dans les toiles de Rosa Bonheur ou dans les bronzes de Barye. Cette sympathie avec laquelle l'artiste mêle sa personnalité à celle de son modèle, et même à tout l'univers, et qu'il incarne dans son œuvre, évoque chez les spectateurs le même amour de l'humanité et de la nature et resserre par là même les liens de la société.

Aussi l'art préside-t-il aux époques les plus glorieuses de l'histoire, tandis que les siècles les moins illustres sont ceux où la musique se tait, où le sculpteur reste inactif, où le peintre délaisse sa palette. Il n'y a peut-être pas d'exception à cette règle. La décadence romaine et celle du Bas-Empire, l'ère des iconoclastes et le siècle de Louis XV ont coïncidé avec un déclin de l'art. Les plus honorables portions de l'histoire de l'humanité sont celles où les beaux-arts ont fleuri, et les grands siècles, ceux que l'on nomme ainsi, sont faits de la gloire de leurs artistes et de leurs littérateurs.

Conditions essentielles et règles générales de l'art, — la doctrine de l'art pour l'art. — Les règles générales de l'art se rapportent aux

[1] *Le Sens de l'art.*



Les personnages qui ont donné leur nom aux quatre grands siècles littéraires et artistiques.

deux éléments qui le constituent : l'élément visible ou la forme, et l'élément invisible ou l'idée.

Relativement à l'élément visible, il faut de l'expression et de l'intelligibilité. L'expression, on le sait, est une des conditions indispensables du beau. Il ne peut en être autrement, car l'idéal étant invisible, une forme qui ne l'exprime pas est nulle, ou presque nulle, du point de vue de l'esthétique. C'est l'expression qui incarne la pensée, qui transfigure le sujet. C'est par elle que l'artiste imprime à son œuvre le cachet de sa personnalité, et en fait, selon le mot de Bacon, une synthèse harmonieuse de la nature et de l'homme. La forme doit encore être intelligible. L'art imite et interprète la nature pour en mieux faire saisir la beauté, pour charmer notre âme et l'élever. Qu'il parle donc un langage clair et saisissant. " L'artiste, dit Pellissier[1], présente au public la traduction des émotions que lui a causées la nature, et cette traduction doit être plus facile à comprendre que ne le serait la nature elle-même." C'est donc par une interprétation intelligible de la réalité, ou une réalisation nette et pure du vraisemblable, que l'œuvre d'art doit nous faire goûter le plaisir du beau. Exprimer facilement l'émotion que lui inspire l'idéal conçu et amener ainsi le public à partager avec lui le plaisir qu'il a éprouvé, voilà le privilège de l'artiste. Sa véritable gloire, c'est d'exalter l'âme de ses semblables et de satisfaire en eux ce besoin d'idéal qui fait l'orgueil légitime de tout homme bien né.



Millet.

L'élément invisible, qui est l'idée, doit faire briller, dans l'œuvre de l'artiste, l'unité, la vérité et la bonté. L'unité dans la variété, voilà, nous le savons, une autre condition essentielle du beau. Répétons-le avec saint Augustin : " L'unité est la forme de toute beauté." " Si la variété attire l'attention, dit le Père Lacouture, c'est l'unité dans la variété qui la captive, car rien ne satisfait l'esprit comme la synthèse." Il faut donc que, dans un monument, une

[1] *La Gymnastique de l'esprit* (cinquième partie).

œuvre de sculpture, un tableau, une mélodie ou une pièce littéraire, les éléments aient entre eux une liaison véritable. " Toute beauté, dit Aristote, doit ressembler à ce qui vit, c'est-à-dire doit être un, comme ce qui vit est un." " Que les choses, disait Millet, n'aient point l'air d'être amalgamées au hasard et par occasion. Qu'elles aient entre elles une liaison indispensable et forcée. Je voudrais que les êtres que je représente aient l'air voués à leur position et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose que ce qu'ils sont. Une œuvre doit être tout d'une pièce : gens et choses doivent toujours être là pour une fin."

Enfin l'art tendra toujours vers le vrai et vers le bien. En d'autres termes, les œuvres d'art doivent être conformes aux données de la saine raison et à celles de la loi morale. Tout ce qui blesse tant soit peu la vérité outrepasse les limites de l'ordre et par conséquent ne saurait être vraiment esthétique. La fiction elle-même ne nous plaît que par ses rapports avec le vrai ou le vraisemblable. D'un autre côté, l'art étant la manifestation du beau, il ne peut représenter la laideur morale sans aller contre son essence. Si, par cette laideur, il peut mieux faire ressortir la splendeur du bien, comme les ombres dans un tableau font valoir les clairs et la lumière, la peinture du vice ne devra pas être un danger pour la vertu. Rien ne pourrait excuser l'artiste de fournir aux spectateurs une occasion de faute et de choquer leur sentiment de l'honneur. Une œuvre ne sera donc vraiment belle qu'à la condition de nous montrer des faits dignes de notre entière admiration, des scènes conformes en tout au beau moral.

C'est pourquoi nous ne pouvons accepter la doctrine de l'*art pour l'art*. Si cette doctrine enseignait que l'art a un objet propre, le beau, distinct du bien, qu'il a une sphère où il peut aisément se mouvoir sans blesser la morale, nous pourrions l'admettre. Mais c'est tout autre chose que les partisans de l'art pour l'art entendent par cette théorie. Pour eux l'art est absolument libre et indépendant de l'éthique. Il existe pour lui-même et ne relève que de lui-même. Ce qui revient à dire que l'art occupe dans la création une place à part. Or cela est impossible, car tout se tient dans l'univers, rien n'y a été fait pour soi et toute chose tend à une fin supérieure à elle-même.

" La loi morale étant l'expression de l'ordre essentiel voulu par Dieu, elle domine tout, règle tout. L'activité de l'homme ne peut,

sur aucun point, être affranchie de l'obligation de réaliser sa loi, de tendre à sa fin dernière. En maintes circonstances, la conquête du beau est au même prix que la fidélité au bien... Entre la morale et l'art, comme entre le bien et le beau, il y a différence, non séparation, encore moins antagonisme. Ni l'art ne peut décliner l'autorité de la morale, ni la morale s'arrêter à la frontière de l'art. Autre n'est pas la conscience de l'artiste, autre celle de l'homme. L'homme doit répondre des œuvres de l'artiste[1]."

Le Père Sertillanges, dans son opuscule *l'Art et la morale*, traite admirablement cette question. Nous en extrayons le passage suivant qui résume ce que nous avons dit sur le sujet : " Considéré en lui-même, l'art est indépendant, en ce sens qu'il a son objet à lui, distinct de celui de la morale. En tant qu'il est exercé par un homme, il doit se soumettre à la loi de l'homme, il est tributaire de la moralité."

L'union du vrai, du beau et du bien, dans l'éclat et la grandeur, fait ressortir l'élévation du sentiment et nous remplit d'enthousiasme. C'est dans ce sentiment et à cette hauteur que viennent se fondre harmonieusement la science, la morale et l'art.

Si le beau varie, le vrai et le bien sont immuables. C'est pourquoi il ne faut pas considérer l'artiste comme un homme à imagination mobile, qui peut changer de sentiment devant chaque œuvre qu'il exécute. " Non, le véritable artiste, c'est l'homme d'une seule inspiration et d'un seul culte : c'est Phidias, voué à la représentation de Minerve et rougissant de sculpter une Vénus ; c'est Fra Angelico, avec son culte exclusif des modèles et des sujets fournis par les Saintes Écritures[2]."

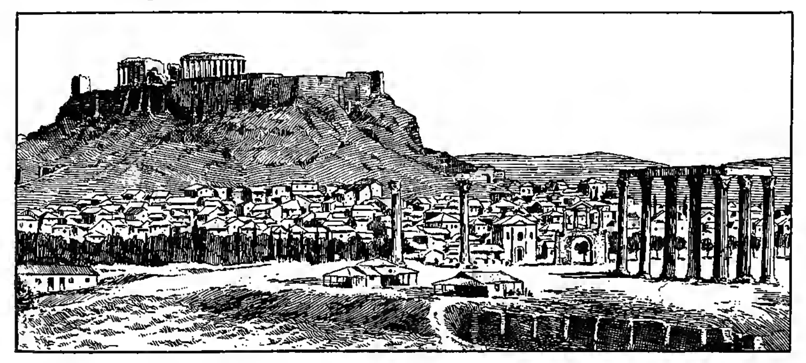
Classification des beaux-arts. — Les esthéticiens divisent et classent les beaux-arts de différentes manières. Il serait fastidieux, croyons-nous, de les étudier toutes pour les comparer et distinguer la meilleure. Connaître les deux qui sont le plus généralement reçues nous paraît bien suffisant.

Si l'on considère les sens esthétiques auxquels s'adressent les arts, ceux-ci se divisent en deux sortes. La première comprend ceux qui plaisent aux yeux et qui, par conséquent, expriment le beau au moyen de la matière. Ce sont l'architecture, la sculpture

[1] *Cours de philosophie*, par une réunion de professeurs.

[2] A. Pellissier, *la Gymnastique de l'esprit*.

et la peinture. Ils sont appelés arts du dessin, parce que le dessin leur est un facteur nécessaire, et arts plastiques (de *plastikos, plassein*, façonner), parce que leur objet est la forme matérielle. La deuxième sorte comprend les arts qui, s'adressant à l'ouïe, expriment le beau au moyen des sons, à savoir la musique et la poésie. Ces derniers sont parfois appelés phonétiques (de *phônè*, voix), ou rythmiques, parce que le rythme leur est essentiel. Observons aussi que les arts du dessin se développent dans l'espace, et ceux du son, dans le temps.



Athènes, ancienne patrie des arts.

Mais les beaux-arts sont ordinairement classés d'après leur valeur d'expression, ou, si l'on veut, d'après leur aptitude à exciter l'admiration. C'est, d'après Cousin, Lévêque et plusieurs autres, la classification la plus logique, parce qu'elle met les arts par ordre d'excellence et de mérite. En commençant par celui qui a le moins d'expression, ils sont classés comme suit : l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie[1].

L'architecture n'exprime le beau qu'à l'aide des lignes et des formes géométriques. Ses moyens de parler aux regards et à l'âme sont donc très limités. Néanmoins plusieurs auteurs la placent au-

[1] Certains auteurs refusent d'admettre la poésie ou la littérature au nombre des beaux-arts. Le Père Longhaye leur répond : " L'art est, par essence, l'expression sensible du beau immatériel. Or, dès que la parole est littéraire, dès qu'elle jaillit de toutes les facultés agissant en concours et en harmonie, elle est belle, soit de la beauté de son objet, soit au moins de la beauté de l'âme qu'elle exprime, entendez de l'âme de l'orateur ou de l'écrivain. Elle manifeste donc le beau, elle est donc œuvre d'art, et celui-là est artiste qui sait y mettre dans une juste mesure la lumière, la couleur et la vie." Voir aussi, dans le présent ouvrage, chap. XII, *le Beau littéraire*.

dessus de la sculpture, parce qu'elle donne plus que celle-ci le sentiment de la grandeur et de l'infini. " Ces immenses masses de pierres, dressées et ajustées entre elles, édifiées en forme de temples, de palais, de pyramides, s'étayant en élévation de manière à porter des dômes, des tours, des clochers, qui atteignent à des hauteurs cent fois supérieures à celle de l'homme, n'offrent-elles pas à l'œil humain la plus saisissante image de la grandeur et de la durée[1] ? "

La sculpture exprime le beau par l'imitation des formes organiques, c'est-à-dire des formes tirées du règne végétal et du règne animal. Cet art comprend surtout la statuaire, qui a pour objet le corps humain, la plus noble de toutes les formes et celle qui permet à l'artiste d'exprimer le plus de pensées et de sentiments. La sculpture est au second rang parmi les arts du dessin, parce que la matière y joue encore un rôle important.

La peinture ajoute aux moyens d'expression de la sculpture les avantages du dessin, de la couleur et de la perspective. Elle est moins matérielle que l'art du sculpteur, et, parce qu'elle peut rendre tous les sentiments, elle est plus apte à exciter l'admiration. Aussi est-elle l'art du dessin qui rallie le plus les sympathies de la foule.

La musique est, par excellence, l'art d'émouvoir. Traduisant agréablement les sentiments de l'âme, elle touche plus qu'elle n'éclaire, parce que son mode d'expression manque de précision. Néanmoins son émotivité la rend le plus populaire des beaux-arts. Le public se passionne pour ses harmonies ; et, sous sa forme la plus ordinaire, le chant, elle accompagne tous les actes tant soit peu solennels de la vie religieuse, de la vie sociale et de la vie familiale.

La poésie manifeste les sentiments et les pensées au moyen de la parole, qui est le mode d'expression le plus clair, le plus délicat et le plus étendu. Elle est le plus élevé, le plus précis, le plus parfait de tous les arts. Aussi le mot poésie est-il pris quelquefois dans le sens de beauté très expressive, très élevée. On dit : " Il y a de la poésie dans ce tableau, dans cette statue, dans ce monument," pour montrer combien ils sont admirables par les sentiments qu'ils éveillent dans l'âme et par leur puissance d'expression.

L'éloquence n'est généralement pas considérée comme un art distinct. Elle se rattache à la poésie, qui comprend tout ce qui tient du langage littéraire. Les arts du dessin n'engendrent que

[1] A. Loth, *l'Art*.

des ouvrages fixes et limités, comme la matière dont ils se servent, tandis que les deux arts supérieurs, la musique et la poésie, pourraient être appelés les arts de la pensée, parce qu'ils produisent des œuvres qui semblent se mouvoir et s'étendre pour exprimer la variété infinie de nos émotions.

Ainsi chacun des beaux-arts, par des moyens divers, contribue efficacement à embellir notre existence. L'architecture pare nos villes de monuments magnifiques. A la sculpture revient le rôle d'intéresser les regards par toutes sortes de jolies productions en relief. La peinture réjouit les yeux par l'attrait de la forme et de la couleur. La musique berce les âmes de ses douces harmonies. La poésie, sa sœur et souvent sa compagne, charme les esprits et les cœurs de ses superbes accents. Tous les arts, par les pures jouissances intellectuelles qu'ils procurent, élèvent les âmes et les maintiennent à un niveau supérieur.

Tels sont la nature et les effets de ces parties du savoir humain qu'on a justement appelées les beaux-arts, puisqu'elles rendent la vie plus belle et qu'elles ont le beau pour objet. Heureux ceux qui les exercent suivant les vues de la divine Providence, et qui, par leur moyen, donnent à la " sensibilité épurée des fêtes dont rien ne trouble l'harmonie et le charme "!


L. Veuillot.

" Les beaux-arts, a dit Louis Veuillot, sont la réponse d'amour de l'homme à toute cette beauté de la nature par laquelle Dieu nous dit : " Je vous aime "; et c'est pour cela qu'ils sont beaux. L'art qui cesse d'aimer Dieu peut rester habile. Qu'importe ! il n'est plus beau." L'art qui aime Dieu dispose à entrer dans la possession de la beauté par essence qui est la divinité même. Un artiste chrétien, M. Daumet, au moment de quitter ce monde, disait en levant les yeux vers le ciel : " Je vais voir de belles choses." " Mot sublime, explique M. René Bazin, mot digne d'être gardé et médité ! Destinée incomparable de l'artiste croyant, qui n'a point à changer de vocation, et pour qui mourir, c'est simplement aller vivre ailleurs dans la beauté agrandie."



CHAPITRE V

LES FACULTÉS ESTHÉTIQUES

LES œuvres d'art et leur critique sont le produit de puissances intellectuelles appelées facultés esthétiques. Ces facultés ou aptitudes permettent à l'artiste de traduire son idéal en une forme concrète et sensible, et au critique, de juger, d'apprécier le beau objectivé en cette forme. Du point de vue de l'art, l'importance d'étudier et de développer ces puissances ne peut donc être mise en doute. Ce sera l'objet du présent chapitre.

Il nous faut, naturellement, développer nos facultés. Privées d'objets sur lesquels elles puissent s'exercer, elles éprouvent, si l'on peut dire, un malaise comparable à celui dans lequel se trouvent nos organes corporels, quand ils sont condamnés à une complète inaction. " Comme toute créature, dit Ozanam[1], se satisfait en usant de ses forces, l'âme se plaît au jeu de ses facultés. . .La philosophie antique l'avait compris, quand elle faisait consister la perfection et le souverain bien de l'homme dans le mouvement harmonieux de ses facultés et qu'elle le représentait comme une image de Dieu éternellement heureux dans une action éternelle."



Frédéric Ozanam.

[1] *Discours sur la puissance du travail.*

L'objet sur lequel s'exercent les aptitudes de l'artiste et du critique, c'est, avons-nous dit, le beau objectivé en une forme sensible. Et les facultés esthétiques sont celles qui opèrent dans la perception, la production et l'appréciation de ce beau, à savoir : la sensibilité, l'intelligence, l'imagination et le goût. Nous nous attacherons surtout aux deux dernières, qui sont les plus susceptibles de se développer et les plus nécessaires pour réussir dans les arts.

La sensibilité. — Comme faculté esthétique, la sensibilité morale est précieuse à l'artiste. Elle lui procure une facilité naturelle à s'émouvoir en présence des qualités d'une œuvre et le porte à communiquer les émotions qu'elle lui fait éprouver. " Plus un homme possède de sensibilité, plus il est apte à cultiver les beaux-arts et les belles-lettres. Il n'y a que le cœur qui sache parler au cœur. L'artiste, le poète, l'orateur, en un mot celui qui veut plaire, charmer, émouvoir, ne le peut qu'autant qu'il est doué d'une sensibilité exquise[1]."

En réalité la sensibilité n'est rien autre que l'activité de l'âme. Nous ne pouvons nous défendre d'avoir des émotions, des inclinations, des sentiments. Il n'y a qu'à les diriger vers un but noble, vers un but digne d'une créature raisonnable. Or la raison, ce rejaillissement de la divine clarté, est la faculté qui tend au parfait, à l'idéal en tous genres; et ce qui correspond à cette tendance supérieure, c'est l'aspiration vers le beau, le vrai et le bien. Donc, par l'étude et la contemplation de ces trois qualités de l'être, la sensibilité se développera normalement.

La plupart des poètes eurent une grande sensibilité, et cette faculté chez eux fut la source d'où jaillirent leurs plus beaux vers. On peut citer comme exemple Lamartine, dans ses *Méditations* et ses *Harmonies.* Il est intéressant de constater aussi de quelle grande sensibilité sont imprégnées certaines œuvres musicales et avec quelle facilité cette impression se communique aux auditeurs. Voyez, par exemple, comme la musique de Schumann engendre la mélancolie, comme les mélodies de Gounod portent à la tendresse, et celles de Berlioz, aux ardeurs de l'imagination.

A la sensibilité morale se rattache le penchant appelé instinct d'imitation, qui pousse l'homme à reproduire les choses qui l'ont vivement frappé. Ce penchant, quand il est libre et réfléchi, de-

[1] F. J., *Cours de littérature.*

vient l'une des sources des œuvres d'art. Il a son principe dans le besoin qu'éprouve l'homme de se mettre à la hauteur de ses semblables et même de les surpasser. Il est heureusement balancé par un autre instinct, celui de l'originalité, qui porte chacun à se distinguer des autres. En effet, l'imitation ne doit pas aller jusqu'à l'abdication de sa personnalité. Dans les arts comme dans la conduite, il ne faut pas être esclave, mais chercher toujours à s'élever. A cet effet, l'imitation doit se limiter, être dirigée par la raison et fécondée par l'imagination créatrice.

L'intelligence. — Dans la production des œuvres d'art, l'intelligence se nomme l'esprit, le talent ou le génie. Ce sont là comme trois formes de la même faculté.

L'*esprit* saisit entre les objets et les pensées des rapports délicats et cachés. " C'est cette qualité qui voit vite, brille et frappe," dit Rivarol. Don de la nature plus que faculté acquise, l'esprit est très utile à la production du beau, surtout du beau littéraire ; mais il a besoin d'être contrôlé par le jugement, qui, appliqué aux œuvres d'art, s'appelle le goût. La Rochefoucaud a dit avec raison : " On peut être sot avec de l'esprit, on ne l'est jamais avec du jugement." L'esprit est précieux notamment comme faculté de voir avec rapidité. C'est aussi le premier degré d'une originalité de bon aloi dont le talent et surtout le génie sont les degrés les plus élevés. Pons de Verdun a écrit :


La Rochefoucaud.

Entre l'esprit et le génie,
Malgré ce qu'ils ont de pareil,
La différence est infinie :
Un éclair n'est pas le soleil !

Le *talent* est une aptitude pour les arts, une habileté reçue de la nature ou acquise par le travail. Il dépend donc souvent de la volonté. " Le génie commence les beaux ouvrages, a dit Joubert, mais le talent seul les achève." Cette aptitude ne consiste pas en une faculté spéciale. Elle résulte d'un mélange heureux de sensibilité et de jugement qui permet de donner aux œuvres d'art une

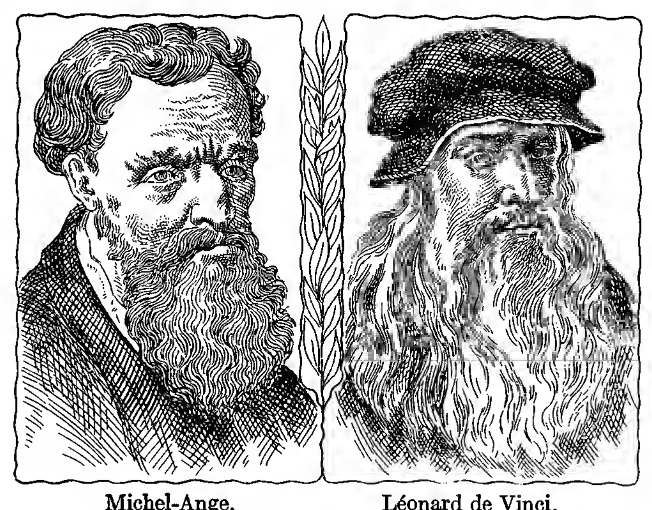
forme esthétique. L'habileté d'exécution et le sentiment de l'harmonie qui distinguent le talent s'allient très heureusement avec le génie pour l'aider à produire des œuvres de la plus haute perfection. Malheureusement beaucoup de talents ne s'épanouissent pas ou s'amoindrissent faute de culture, de confiance en soi, d'occasion de se produire, d'un milieu propice à leur développement. Par ailleurs que de talents se gâtent et se paralysent par l'inconstance, l'indolence et les habitudes vicieuses ! A noter aussi que cette aptitude, moins certaine d'elle-même que le génie, trouve souvent un écueil dans la mode. Sous l'influence de ce goût passager, elle s'épuise quelquefois en de stériles efforts à la recherche du beau. Ajoutons enfin qu'il y a autant de sortes de talents que de genres différents. L'artiste le plus heureux est ordinairement celui qui sait trouver le genre qui lui convient. Certains hommes de l'art cependant, doués d'une intelligence très souple, s'adonnent avec un égal succès aux sujets les plus divers. " Le talent, dit Vapereau, ne perd pas nécessairement en profondeur ce qu'il gagne en étendue."

Le *génie* est une forme supérieure du talent, une haute puissance intellectuelle qui semble s'élever comme naturellement au grand et au sublime. " Le plus précieux attribut du génie, celui qui paraît le séparer le plus profondément du vulgaire, dit Pérennès, c'est cette forme de conception par laquelle il embrasse un vaste ensemble et en coordonne habilement les diverses parties. C'est cette imagination féconde par laquelle, en combinant les éléments qu'il emprunte à la nature, il paraît créer, et, comme l'Éternel, faire sortir du chaos un monde entier." " Le génie, ajoutait le Père Lacordaire, c'est une âme en qui l'imagination, l'intelligence et le sentiment sont dans une proportion élevée... C'est une âme qui a une vue pénétrante des idées, qui les incarne puissamment dans le marbre, dans l'airain, dans la parole et dans l'écriture."


Lacordaire.

Ce qui caractérise et constitue le génie, c'est donc une grande force d'invention unie à un esprit supérieur. Qu'à tout cela s'ajoute le talent, comme nous le disions plus haut, et il ne pourra y avoir de

discordance ou d'inégalité entre la conception et l'exécution. Les intervalles du génie sont remplis par le talent, et les vides du talent sont comblés par le génie. Quand l'un dort, l'autre veille. Quand l'un se néglige, l'autre le stimule et perfectionne l'ouvrage. Le propre du génie est de réussir en tout ce qu'il entreprend, fût-ce la réalisation des conceptions les plus grandioses et les plus inattendues. La Renaissance nous fournit plusieurs exemples de génies dans les arts. Michel-Ange fut à la fois architecte, sculpteur, peintre, ingénieur et poète. Léonard de Vinci fut tout cela et, en plus, musicien et physicien. Raphaël, le roi des peintres, s'adonna aussi



Michel-Ange. Léonard de Vinci.

avec succès à l'architecture, à la sculpture et même à la poésie. " Le génie, a écrit Ernest Hello, est un torrent qui déborde et qui fertilise toutes les contrées."

L'esprit, le talent et aussi le génie serviraient de peu s'ils n'étaient appuyés sur l'étude et le travail, qui les fécondent, les développent et les fortifient. L'amour du savoir, qui se manifeste chez tout homme, doit se révéler en particulier chez l'artiste. Quel que soit l'art qu'il pratique, il a besoin de connaître et de comprendre une foule de choses. La science est l'auxiliaire de l'art et même de l'inspiration. Tous les grands artistes ont été de rudes travailleurs.

Le talent est comme un métal
Dont la valeur tient du mystère ;
Mais le travail le rend égal
A l'or pur qu'un mineur déterre.

On applaudira le succès,
A l'expliquer on s'ingénie,
Moi je vous dis en bon français
Que le travail, c'est le génie[1].

L'imagination. — L'imagination se représente et combine les images des êtres perçus antérieurement. Souvent, cette représentation intérieure procure déjà une joie réelle que nous aimons à prolonger et à renouveler. Ce premier plaisir peut être considéré comme le germe de tous les arts, en ce sens qu'il porte l'artiste à produire des œuvres qui lui rappellent l'émotion éprouvée. Un ciel azuré, un vaste horizon, des nuages fantastiques, le vent qui agite légèrement la ramure, peuvent, tout en charmant la sensibilité, exciter l'imagination à se représenter d'autres spectacles admirables et à les reproduire par les arts. La vie sous toutes ses formes, dans le règne végétal, dans le règne animal, dans l'homme surtout, invite aussi l'imagination à des créations multiples et attrayantes. La représentation d'un beau lever de soleil, d'un brillant fait d'armes, d'une épopée, n'est souvent que le produit de l'imagination, indépendant du fait naturel ou du fond historique. Néanmoins, cette représentation provoque en nous la joie, l'admiration et parfois l'enthousiasme. Les monstres et les divinités de la mythologie, les romans, les contes et toutes les aventures fictives ne sont-ils pas aussi des productions de l'imagination ? Combien intéressantes cependant sont parfois ces compositions ! C'est encore l'imagination qui fournit les symboles, les emblèmes ou attributs, ces combinaisons de deux réalités, l'une visible : la matière, le réel — et l'autre invisible : la pensée, l'idéal. Ainsi, grâce à cette faculté inventive, la forme, la couleur, le son, deviennent des signes conventionnels de l'idée dans tous les arts.

Pour rendre durable le plaisir que le beau lui fait éprouver, l'homme n'a guère à sa disposition d'autres moyens que les arts, car il ne lui est pas donné de conserver longtemps les représentations que lui fournit son imagination, qui est de sa nature mobile et mouvante. Du reste, l'homme aime le changement. Soit inconstance, soit désir de trouver mieux, il ne se contente pas de la réalité, il

[1] Benjamin Sulte.

court au merveilleux, au fictif. L'esprit trouve souvent profit à cette aspiration. " Le goût du merveilleux, dit Pellissier, a l'avantage d'élever l'esprit au-dessus des réalités. Il nous apprend à ne pas chercher à nos pieds la cause de tout ce qu'on peut observer. Il habitue à concevoir des réalités supérieures à ce que l'on voit et à ce que l'on touche. Il aide enfin à comprendre l'existence d'une âme dans l'homme et surtout l'existence de Dieu, cause suprême, être immatériel, auteur de toutes choses."


Crémazie.

Il nous faut quelque chose, en cette triste vie,
Qui, nous parlant de Dieu, d'art et de poésie,
Nous élève au-dessus de la réalité ;
Quelques sons plus touchants, dont la douce harmonie,
Echo pur et lointain de la lyre infinie,
Transporte notre esprit dans l'idéalité[1].

A cette aspiration permanente vers le nouveau et le fictif vient souvent se joindre l'idée du beau ou la conception du parfait. Cette conception fournit un nouvel élément aux jugements portés par la raison, ainsi qu'à l'activité de l'imagination. Elle engendre l'idéal, qui devient la source des œuvres d'art les plus élevées. La faculté imaginative sera donc parfaite si elle a le don multiple d'être vivement affectée par le beau, de concevoir un type idéal et de modifier les images d'après ce type pour produire de nouvelles créations.

Afin de comprendre comment se développe l'imagination, il faut se rappeler qu'elle revêt deux formes. Elle est reproductrice, quand elle représente les objets tels que perçus ; elle est créatrice, quand elle conçoit le beau sous un aspect nouveau pour le rendre sensible. L'imagination créatrice est une forme supérieure de la faculté imaginative, celle qui est la plus nécessaire aux artistes. Cependant ses créations ne sont ordinairement qu'une combinaison spéciale d'éléments fournis par les connaissances acquises. Par conséquent, c'est à la mémoire et à l'imagination reproductrice qu'elle emprunte ses matériaux. Tributaire de ces deux facultés, l'imagination créatrice sera d'autant plus riche que la perception externe et la mémoire sensitive lui fourniront plus d'éléments.

Oct ave Crémazie.

Beaucoup percevoir et beaucoup retenir, voilà les moyens de développer et d'enrichir la faculté imaginative.

Par une association d'idées ou par un rapprochement d'éléments divers, cette faculté arrive parfois à des effets agréables autant qu'inattendus. C'est ainsi que, par une métaphore heureuse, l'imagination poétique de Victor Hugo a pu rapprocher des objets aussi différents que le croissant de la lune et une faucille :

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait en s'en allant négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles ?

Enfin l'imagination est un énergique stimulant de l'activité dans toutes les entreprises. Le tableau de l'avenir excite d'abord à l'action, puis soutient dans les efforts à mesure que l'œuvre avance, jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à son terme[1].

De ces considérations l'on peut conclure que l'homme, s'il cultive son imagination, développe considérablement sa puissance d'inventer, de comprendre et de s'élever. Par cette culture aussi, chacun peut devenir poète jusqu'à un certain degré. Cette pensée a fait dire à Saint-Marc Girardin : " C'est notre âme qui prête aux choses, aux lieux, aux êtres une pensée et un sentiment. Il lui faut un objet, mais cet objet lui-même n'est rien pour elle, si l'âme n'est pas d'abord capable de sentir. Ni les Alpes, ni la Suisse, ni l'infini de la mer ne sont des objets ravissants que si notre âme leur prête ce charme et cet enchantement[2]. Heureuse l'âme qui s'éveille au moindre son ! Rien n'est muet dans la nature, mais à la condition que nous ne soyons pas sourds."

Le goût. — Le goût est la faculté de discerner ce qui est beau de ce qui est laid, ce qui peut être dit, représenté ou écrit de ce qui ne peut l'être. " C'est, dans l'individu, dit le Père Longhaye[3], le sens délicat du vrai, du juste, du beau, du touchant." Il ne suffit point de voir, de distinguer la beauté. Il faut encore la sentir, la palper en quelque sorte et en discerner les variétés jusqu'aux moindres

[1] Malgré toutes ces bonnes qualités, l'imagination offre aussi des dangers, même du point de vue de l'art, et il faut parfois se défier des images qu'elle présente à l'esprit. " Elle est maîtresse d'erreur aussi bien que de vérité, dit Pascal ; sans elle, il est vrai, le jugement languit ; mais elle s'égare, sans le jugement, et devient la folle du logis."

[2] Un paysage, a dit Amiel, est un état d'âme.

[3] *Théorie des belles-lettres.*

nuances. La première qualité du goût parfait est la promptitude dans ce discernement. Une personne qui en est douée remarque immédiatement ce qui plaît et ce qui déplaît, les bonnes qualités et les défauts. Elle fait usage de l'imagination, mais ne se laisse ni éblouir ni diriger par elle. Surtout, elle a en horreur le faux, quelque brillant qu'il soit. " Le goût n'est pas une faculté séparée, dit encore le Père Longhaye, mais une puissance complexe, fleur et fruit de toutes les qualités appliquées, en concours et en ordre, à juger les choses de l'art."

Enfin, le goût, c'est souvent une aptitude dont il est intéressant de constater le germe et le développement dès le jeune âge. Si un enfant, par exemple, au lieu de rester dans la maison, aime mieux aller étudier sa leçon dans le jardin, à l'ombre d'un taillis, c'est une preuve qu'il subit à son insu les charmes de la nature, qu'il sent, d'une manière spontanée, ce qu'il y a de beau dans le firmament, la lumière et la verdure. Un jour peut-être, il chantera dans de beaux vers ce qu'il ne fait qu'éprouver dans le moment. Il y a lieu de distinguer ce goût naturel, apporté en naissant, du goût acquis, développé et perfectionné par l'exercice, et qui est toujours le plus sûr.

On parle souvent de goût fin, de goût délicat et de goût pur. En quoi consistent ces variétés ? Le goût fin sait découvrir et apprécier les moindres nuances dans les qualités d'une œuvre. La Bruyère et Raphaël avaient le goût fin. Le goût délicat se distingue par beaucoup de sensibilité. Racine et Millet possédaient une grande délicatesse de goût. Enfin le goût pur se fait remarquer par une pleine sûreté de jugement. Boileau montre un goût souverainement pur dans son *Art poétique*.

Celui qui a le goût élevé, épuré, évitera dans ses œuvres et sa conduite toute exagération et toute emphase, éloignera le factice et le désordonné. Son goût lui montrera, dans ces défauts, une forme du mensonge presque aussi haïssable que le vice lui-même. L'impression désagréable produite par le faux sur celui qui possède un goût pur est une preuve d'un rapport étroit entre le bien et le beau. Les personnes qui ne sont pas touchées par le spectacle des plus belles œuvres de Dieu et des hommes sont souvent trop dégradées pour goûter les nobles plaisirs de l'âme. " Quand notre esprit baisse, dit la Rochefoucaud, notre goût baisse aussi."

Pour exercer un art avec succès, ou pour juger des œuvres d'art avec justesse, le goût est la faculté la plus nécessaire. L'art est un langage aimable qui s'adresse à l'esprit et au cœur. Or, pour comprendre et parler un langage, il faut une initiation, une éducation. Autrement, l'on reste insensible au beau, ou l'on demeure, à son égard, comme des enfants dont les facultés n'ont pas été exercées. " Dans l'art, dit la Bruyère, il y a un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. Celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait. Celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au delà a le goût défectueux."

Il y a donc une éducation du goût, comme il y a une éducation de la volonté et de la sensibilité. Si l'homme était une intelligence pure, capable de saisir et de comprendre le beau par une intuition spontanée et infaillible, nous dirions : " Peine inutile que tout cela." Mais tel n'est pas le cas. Comme l'acquisition de la science, comme la formation morale, la conception claire du beau est le fruit d'un progrès lent, d'une éducation raisonnée et laborieuse.

Aussi est-ce à tort que l'on répète qu'il ne faut pas discuter des goûts et des couleurs. S'il s'agit du goût physique, la maxime populaire est évidemment vraie. Comme il relève uniquement de la sensibilité, il est personnel et ne souffre pas de discussion. Mais la maxime est fausse quand on l'applique aux œuvres de la nature et de l'art. Il s'agit ici de porter un jugement sur les qualités d'un être et de s'appuyer pour cela sur des notions rationnelles. On en peut donc discuter les données et montrer comment une forme satisfait ou ne satisfait pas aux règles du beau. Par conséquent, une grande différence existe entre le goût sensible, propre à chacun, et le goût intellectuel, qui est le produit d'une culture spéciale de l'intelligence et même de la sensibilité morale. Enfin les variations de jugement sur le beau, loin de motiver la maxime dont nous parlons, ne font que prouver l'existence de goûts contraires, de bons et de mauvais goûts.

Le caractère du bon goût est d'apprécier avec justesse le beau dans la nature et les œuvres d'art. Celui du mauvais goût se détermine en le comparant au goût dépravé, dans les aliments. Comme celui-ci incline vers une nourriture fortement épicée ou d'une saveur étrange, de même, en art, le mauvais goût choisit ce qui répugne aux autres, se plaît au maniéré, au bizarre, au burlesque, préfère la préciosité et l'affectation au simple et au naturel.

On comprendra facilement qu'un homme de mauvais goût ne puisse réussir dans les arts. Mais il ne faut pas confondre avec ce manque de goût certains travers d'esprit comme on a pu en rencontrer chez quelques grands hommes. Si parfois " le sublime a coudoyé le ridicule ", c'est que " la raison de l'homme est toujours courte par quelque endroit ". Il n'est pas moins vrai que les grands maîtres ont montré, dans leurs œuvres, un goût parfait, quelles qu'aient été, par ailleurs, leurs faiblesses.

L'éducation du goût. — Il n'est jamais trop tôt pour commencer l'éducation du goût. De bonne heure, il faut montrer aux enfants de belles choses, leur faire saisir les beautés de la nature. Tout ce qui n'est pas beau, dans l'ordre physique comme dans l'ordre moral, est plus ou moins corrupteur du goût, et l'on doit l'éloigner de tous ceux dont on désire former le sentiment esthétique. " Il faut faire en sorte, dit l'abbé Ponsard[1], que la première fois que l'enfant prend conscience de lui-même, ce soit en face d'un spectacle de beauté." Saint Thomas parle dans le même sens. Il veut que, dès l'âge de cinq à sept ans, l'enfant soit mis dans un milieu propre à former son goût, surtout s'il est destiné à suivre une carrière artistique. Faire saisir de l'harmonie à l'enfant toutes les fois que cela est possible, devrait être considéré comme un devoir chez les parents et les éducateurs. Celui qui croit à la beauté en veut le sentiment en lui et dans les autres.



Saint Thomas.

L'enfant trouve beau ce qui frappe vivement ses sens. Pour lui, une couleur brillante, le rythme élémentaire du tambour, le son éclatant du clairon, ont plus de beauté que l'œuvre artistique la plus achevée. Il est plus sensible à la quantité qu'à la qualité, parce que, en lui, l'instinct domine encore la délicatesse du sentiment. Il faut lui faire comprendre, à l'occasion, et par toutes sortes de moyens, où réside la véritable beauté.

---

[1] *Formation du sentiment esthétique.*

Dans l'âme du jeune homme commence à poindre le sentiment du rapport entre la forme et l'idée, entre le signe et son objet. C'est l'aurore du sentiment artistique, une sorte d'élan spontané vers l'émotion raisonnée du beau. Si la passion, les préjugés, le caprice ou les mauvais exemples n'ont pas d'empire sur l'esprit de ce jeune homme, il acquerra facilement un goût pur.

Pour l'homme cultivé et réfléchi, le sentiment et le jugement du beau deviennent encore plus aisés, le discernement entre la forme et l'expression ne lui demandant aucun effort. Il n'appartient qu'à lui de se former un goût délicat, exquis et parfait. Mais pour arriver à ce développement complet et supérieur du goût, il faut faire l'éducation de cette faculté. Même les qualités natives d'une âme naturellement artiste ne sauraient dispenser de ce travail. Quel procédé suivre pour arriver à cette formation esthétique complète ?

La culture efficace du goût comprend l'élimination des obstacles qui entravent cette culture et aussi les études et les exercices propres à développer la faculté esthétique. Les obstacles qui s'opposent à la formation du goût sont les écarts du sentiment et les erreurs de la raison, les égarements de l'imagination, les préjugés de l'ignorance et l'influence du milieu ambiant. Si l'on n'y prend garde, dans l'appréciation ou l'exécution d'une œuvre, les partialités du sentiment se substituent aux données solides d'un jugement bien appuyé. " Le cœur a des raisons... qui aveuglent la raison." La raison d'ailleurs peut porter elle-même des jugements erronés par suite d'un manque de réflexion. L'imagination a des caprices qui font prendre quelquefois le plaisir pour le bien et l'agréable pour le beau. L'ignorance sur un sujet à représenter ou à traiter peut aussi entraîner l'artiste aux erreurs. Enfin l'influence du climat et des races altère souvent le sentiment du beau. Pour éviter tous ces écueils, qu'on leur oppose les bienfaits d'une bonne éducation et d'une instruction solide, doublées de quelques études spéciales d'esthétique.

C'est par la comparaison des œuvres entre elles que l'on peut découvrir les meilleures, apercevoir les nuances de beauté qu'elles renferment, discerner les écoles et reconnaître les procédés particuliers qui font le caractère de chacune. Or, on ne peut arriver à ce résultat sans une certaine érudition et surtout sans une connaissan-

ce suffisante des divers genres de productions artistiques. L'adresse de la main fait des ouvriers habiles, la culture intellectuelle fait les bons artistes et les bons juges.

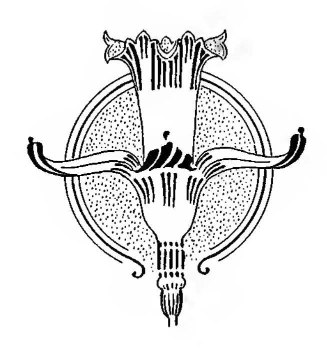
Quels exercices, quels moyens peut-on suggérer pour la formation du sentiment esthétique ? La fréquentation des personnes de goût et des critiques exercés, la pratique du dessin, l'étude de la musique et des lettres, et par-dessus tout l'analyse et la critique des chefs-d'œuvre.

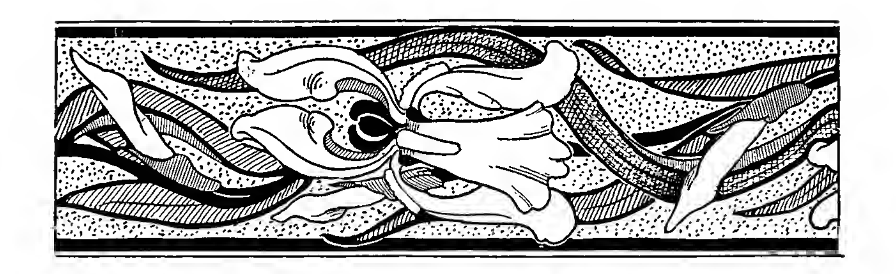
Le goût épuré d'un judicieux critique aide à pénétrer le secret des maîtres, souligne les beautés de détail qui échappent au regard peu exercé, révèle des fautes qui passeraient inaperçues et redresse les jugements erronés sur la valeur des œuvres. L'étude du dessin aussi cultive efficacement le goût. Par l'imitation des beaux modèles, le sentiment esthétique se forme et s'épure. Il apprend à discerner les bonnes proportions et les belles configurations, en même temps qu'à rechercher partout la symétrie, l'ordre et la précision. Pausanias, historien grec, rapporte que les Athéniens regardaient le dessin comme essentiel à la production du beau, et il ajoute qu'ils faisaient tous apprendre cet art à leurs enfants. C'est à cette pratique sans doute que nous devons la belle architecture et l'admirable statuaire que les Grecs nous ont léguées. L'influence de ces chefs-d'œuvre persiste, et, partout, l'art vrai, celui qui prétend à reproduire ou à idéaliser la nature belle et majestueuse, s'inspire des œuvres grecques. L'étude de la musique et de la littérature complète une éducation esthétique. La musique forme le goût par l'habitude de rapporter à cette faculté les règles de la mélodie et de l'harmonie, du rythme et de toutes les formes sonores. Le goût ne s'affinera pas moins par l'étude de la littérature, expression du beau dans les ouvrages de l'esprit. Qui ne sait que les préceptes littéraires sont déduits des œuvres des grands écrivains, dont le génie se conformait instinctivement aux données du bon goût ? D'ailleurs, les facultés littéraires que cette étude cultive sont-elles autre chose que les facultés esthétiques ? Enfin l'analyse et la critique sont les moyens suprêmes de se former un goût sûr et délicat. Elles valent d'être étudiées à part et nous leur consacrons le chapitre suivant.

De celui-ci, se dégage la conclusion que pour devenir artiste ou critique d'art, ou simplement pour savourer pleinement le beau dans les arts, il faut développer ses facultés esthétiques. Les prin-

cipales sont l'imagination et le goût : l'imagination, qui crée le sujet par la combinaison des images déjà perçues, et le goût, qui dirige l'exécution jusqu'au parachèvement de l'œuvre.

Travaillons à acquérir un goût épuré et à prendre place parmi les initiés au beau artistique. L'art ne doit pas être le privilège de quelqes-uns seulement, mais le bien commun de tous. C'est au grand nombre qu'il s'adresse, il ne tient qu'au grand nombre d'en jouir. Et comme cette jouissance n'a rien que de noble, de désintéressé et de pur, elle maintiendra l'âme au-dessus du terre à terre, lui inspirera des sentiments élevés et l'orientera vers la suprême beauté.





CHAPITRE VI

L'ANALYSE ET LA CRITIQUE

L'ŒUVRE d'art, produit des facultés esthétiques, sollicite naturellement l'examen et l'appréciation de la part de ces facultés. Manifestation sensible d'un idéal, elle provoque, chez tout spectateur, l'admiration ou le blâme. De là l'analyse et la critique, deux exercices qui font saisir adéquatement la valeur des travaux d'art. L'artiste ne peut soustraire son œuvre à cette censure, qui, du reste, lui est bienfaisante, puisqu'elle lui permet de développer et d'épurer son goût. L'éducation du sens critique, indispensable pour produire, apprécier et goûter les œuvres d'art, est moins une acquisition par l'étude qu'un apprentissage par l'exercice. Si beaucoup de personnes ne savent pas lire les ouvrages de beauté, c'est faute de cet esprit critique qui leur en découvrirait la splendeur.

L'analyse augmente la compréhension du beau, le fait transparaître net et ravissant, par la révélation du principe de vie communiqué au marbre, à la toile, aux sons. La critique, concentrant toutes les forces intellectuelles sur une œuvre d'art, illumine le raisonnement d'où jaillissent les justes appréciations. Pratiquons donc ces deux gymnastiques de l'esprit. D'abord, pénétrons-en la nature et les procédés.

I. — L'analyse

Étudier les parties d'une œuvre pour bien saisir leurs relations entre elles et leurs rapports avec le tout, afin de voir si elles sont conformes aux règles du beau, c'est en faire l'analyse du point de vue de l'art. Cet exercice comporte généralement une rédaction

qui en est comme le compte rendu fidèle. L'analyse se fait d'ordinaire en vue de la critique et suppose comme elle un jugement droit et de la facilité d'assimilation. On distingue l'analyse d'art [1] et l'analyse littéraire, qui diffèrent beaucoup entre elles par leur objet.

L'analyse d'art. — L'objet de l'analyse d'art, c'est la forme plastique dans les œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture, et la forme sonore dans les œuvres musicales. Nous ne saurions ici explorer chacun de ces arts dans son domaine particulier. Arrêtons-nous à les examiner suivant leurs principes communs[2]. Pour cela, il n'y a pas sans doute de méthode rigoureuse, mais on fera bien, ainsi que le conseille A. Pellissier[3], de se poser des questions analogues aux suivantes : Quel but s'est proposé l'artiste ? — Par quels moyens a-t-il cherché à atteindre ce but ? — Quel est le caractère général, le style de son œuvre ? — L'auteur a-t-il observé les conditions essentielles et les règles de l'art ? — Quels sont en somme les mérites et les défauts découverts dans le sujet étudié ? La tâche du critique est de répondre à ces interrogations, comme le plaisir de l'homme de goût est de constater les qualités que renferme l'œuvre analysée. Un mot d'explication sur chacune des questions suggérées facilitera l'examen dont nous nous occupons.

Quel but s'est proposé l'artiste ? Il a voulu, sans doute, exprimer le beau au moyen d'un idéal, et, par là, produire une impression agréable sur l'âme du spectateur ou de l'auditeur. Ce but a-t-il été atteint et cette impression ressort-elle suffisamment de la composition ? Ottfried Muller donne pour règle de critique que les " œuvres d'art ne sont belles qu'autant qu'elles émeuvent l'âme d'une façon bienfaisante, saine et conforme à la nature ". En est-il ainsi pour le sujet considéré ?

Par quels moyens l'auteur a-t-il atteint son but ? Comment a-t-il disposé ou groupé les éléments, personnages, objets ou sons ?

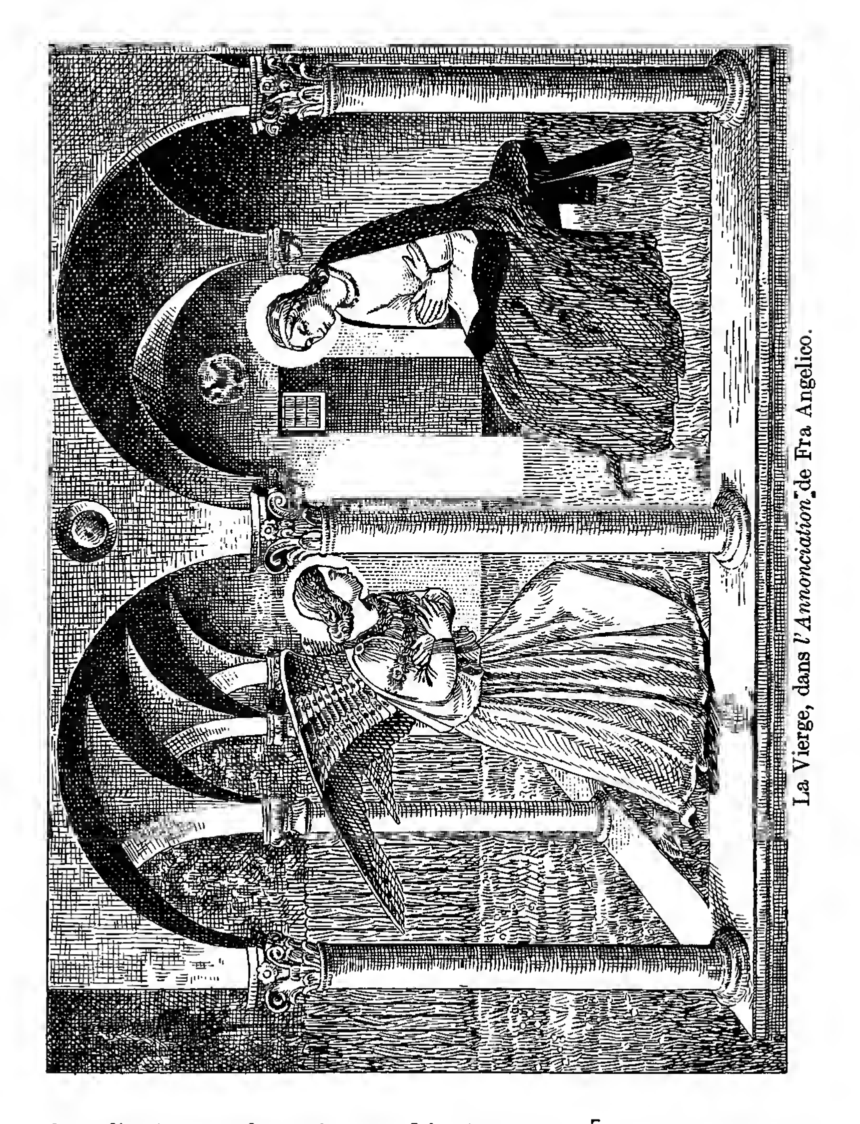
---

[1] Les différentes acceptions du mot *art* donnent lieu à des équivoques, si l'on n'y prend pas garde. Les *arts*, en général, sont toutes les applications des connaissances à l'exécution d'une conception. On dit dans ce sens : l'art de la photographie, les arts industriels, les arts mécaniques, l'art culinaire. Le mot *art* tout court, et parfois avec un grand A, ne signifie souvent aujourd'hui que les trois arts du dessin. On y comprend aussi parfois la musique. Les *beaux-arts* embrassent en plus la littérature, la poésie. D'aucuns cependant distinguent encore entre beaux-arts et belles-lettres.

[2] Pour l'analyse d'une œuvre déterminée, on peut suivre le plan du chapitre qui traite de l'art auquel appartient cette œuvre. Voir la deuxième partie du présent ouvrage, *Esthétique particulière*.

[3] *La Gymnastique de l'esprit,—Cinquième partie.*

A-t-il su communiquer de l'expression à son œuvre ? A-t-il satisfait autant que possible aux autres conditions du beau, par exem-



La Vierge, dans *l'Annonciation* de Fra Angelico.

ple, à l'unité et à la variété ? L'unité ramène toutes les parties de la composition à un même tout, et la variété établit entre elles des divergences mesurées qui expriment le mouvement et la vie. Il

faut se rappeler aussi que la loi de proportion ne souffre rien d'exagéré, d'excessif. La mesure est un caractère essentiel de la beauté. Toutes ces règles ont-elles été observées ?

Quel est le caractère général ou le style de l'œuvre ? Le critique exercé distingue avec intérêt certains caractères parfois énergiques, parfois très délicats, qui sont propres à l'artiste, au pays, au temps, à l'école, et qui constituent ce qu'on appelle le style d'une œuvre. Par exemple, en observant les différences de style, un connaisseur découvrira si une vierge est de Fra Angelico, de Raphaël, du Titien, de Rubens, de Lesueur ou de Flandrin, si un temple est de l'époque grecque, romaine, gothique ou renaissance, si un édifice est une église, un hôtel de ville, un palais, une banque ou une caserne. Ainsi on trouve un grand contraste de style entre les peintures de Raphaël et celles de Michel-Ange. Le premier se distinguait par une élégante douceur, et le deuxième, par une énergique et mâle vigueur[1].

L'artiste a-t-il observé les conditions essentielles et les règles générales de l'art ? La forme est-elle claire et intelligible ? Y a-t-il conformité entre elle et l'idée ? S'il s'agit d'une œuvre musicale, a-t-on observé les règles du rythme, de la mélodie et de l'harmonie ? Il faut se rappeler notamment que le vrai et le naturel sont des qualités nécessaires aux productions artistiques. " Pour moi, dit Fénelon, je veux savoir si les choses sont vraies avant de les trouver belles." " Ceci ne veut pas dire, a écrit Paul Gaultier[2], que toute œuvre d'art doive être véridique dans ses représentations. Si le vrai n'est pas toujours vraisemblable, le vraisemblable n'est pas davantage toujours vrai. Tandis que la vérité se réfère au réel, le vraisemblable n'a trait qu'au possible... Il n'est donc pas autre chose, somme toute, que le caractère de possibilité que doivent revêtir, en peinture comme en sculpture, en architecture et en musique, les sentiments exprimés, en témoignage de la véracité ou de la sincérité de l'émotion d'où ils procèdent..."

---

1 On raconte, à ce sujet, qu'un jour Michel-Ange alla visiter les travaux d'un de ses élèves, près d'une célèbre peinture qu'exécutait Raphaël. Comme celui-ci était absent, le fameux sculpteur prit un morceau de charbon et traça, non loin du tableau de son rival, une énergique tête d'esclave. Par la vigueur de ses lignes, cette figure contrastait avec la grâce et la douceur de l'ouvrage de Raphaël. C'était une manière, de la part de Michel-Ange, de montrer que des traits vigoureux peuvent être aussi justes qu'un dessin élégant et délicat.

2 Op. cit.

Quels sont, en somme, les mérites et les défauts que l'on a observés dans le sujet étudié ? Quelles sont les qualités des parties et celles de l'ensemble ? Y trouve-t-on particulièrement l'harmo-



La *Vierge à la rose.* Par similitude de style, cette Vierge est attribuée à Sasso Ferrato, peintre du XVIIe siècle[1].

nie, cette résultante des autres conditions du beau, et cette sérénité qui distingue infailliblement l'œvre d'art d'une photographie, d'une réalité ? Une composition vraiment harmonieuse plaît dans

[1] Reproduction autorisée d'une gravure de la société de Saint-Augustin.

toutes ses parties. Elle n'a rien de violent, rien d'outré. Avec de l'harmonie, l'expression de la douleur même garde quelque chose de majestueux.


La *Diane* de Gabies.

Une marque évidente de la beauté d'une œuvre se trouve dans le charme qu'elle exerce sur l'âme. " C'est le privilège de toutes les choses vraiment belles, dit Pellissier[1], de ne jamais lasser l'admiration, de rajeunir et de refleurir avec éclat sous la culture d'un examen intelligent. La même observation s'applique avec une parfaite exactitude à tous les chefs-d'œuvre de l'imagination, de quelque genre qu'ils soient : à la *Diane* de Gabies, au *Septuor* de Beethoven et aux *Deux pigeons* de la Fontaine."

Par conséquent, toute production qui perd de son charme par l'habitude est une œuvre de second ordre. Son succès, si elle en a un, tient à la mode et passera comme elle. Au reste, le succès et la popularité ne sont pas la vraie mesure de la beauté et du mérite des œuvres d'art. Par son propre poids, la foule tombe parfois dans les excès. Le goût pur, au contraire, se maintient sagement dans la voie droite, à l'abri des écarts où incline souvent le public. L'esprit humain a la notion du parfait, mais il y arrive et s'y maintient difficilement. Instinctivement il débute par la raideur, atteint parfois le naturel, finit souvent par le maniéré. Il faut se rappeler que c'est le simple qui mène au grand. Malheureusement le grand lui-même passe facilement au boursouflé, de même que l'élégance devient vite de l'affectation. Comment retenir les les artistes sur ces pentes dangereuses ? Ce n'est pas le goût public qui les sauvera, c'est l'étude de la nature et celle des grands maîtres.

[1] *L'Art ancien.*

A part les qualités principales de l'œuvre d'art, les praticiens examineront ce qu'on appelle la technique, la facture et la touche. Ces trois termes, sans être identiques, désignent des choses qui se ressemblent. Elles se rapportent au secret du métier et font la personnalité de chaque artiste. La technique est l'ensemble des procédés usités dans un art. On dira, par exemple : " la technique habile de tel peintre, de telle école". C'est un terme plus générique que précis. La facture, en général, indique la manière dont une œuvre d'art est exécutée. En musique, c'est le caractère plus ou moins savant d'un morceau relativement à l'art de la composition. La touche, en peinture, c'est le mode de travail, la façon d'appliquer la couleur sur la toile, ou, si l'on veut, la manière dont l'artiste donne ses coups de pinceau. On dit une touche large, hardie, ferme, légère, fine.

Du point de vue de l'analyse et de la critique, le procédé de chaque artiste n'offre pas autant d'importance qu'on pourrait le croire. Il convient certainement que la facture ne sorte pas de la technique reconnue et qu'elle accuse une certaine maîtrise de l'art. Mais dès que la forme est bien rendue; l'idée, bien exprimée, et que l'effet désirable est obtenu, peu importe le mode d'exécution, qui ne ressortit à aucune loi formelle. Il n'en est pas de même d'un défaut d'exécution, qui est réellement une tache. Les insuffisances, les maladresses, comme on en rencontre chez les primitifs, et que certains de nos contemporains ont le tort d'imiter, sont autant d'obstacles à l'expression.

L'analyse littéraire. — L'œuvre littéraire est aussi une œuvre artistique. Elle est donc du domaine de l'analyse qui nous occupe. Les procédés de l'analyse littéraire ne diffèrent pas essentiellement de ceux de l'analyse d'art, mais l'objet en est tout autre. En littérature, la forme plastique étant absente et la forme sonore moins importante, l'analyse s'attache principalement à la forme littéraire, qui tient à la composition et au style. Les trois opérations de l'art de composer formeront donc l'objet de l'analyse littéraire. Ainsi elle comportera l'étude des *idées*, celle de leur groupement en un *plan* logique et enfin celle du *style*.

L'analyse des *idées*[1], ou analyse psychologique, "doit faire la lumière sur les états d'âme que traduit ordinairement l'œuvre litté-

[1] On objectera peut-être ici que l'idée de l'écrivain est distincte de la forme littéraire et qu'elle peut revêtir une beauté propre. Oui, mais l'analyse ne peut séparer la forme de l'idée. Ce qui nous captive le plus dans la forme, c'est la

raire[1]". A cet effet, il faut examiner à quelle époque et dans quelles circonstances l'œuvre a été écrite, quelle idée générale s'en dégage, quel caractère cette idée lui communique, et, si l'œuvre est un fragment, à quel cadre elle appartient. Puisque le choix des pensées et des sentiments soutient l'intérêt de la composition, on se demandera : " L'auteur a-t-il été heureux dans ce choix ? L'a-t-il fait servir à une vision poétique ou à reproduire simplement l'aspect des êtres ? L'expression traduit-elle plus volontiers le sentiment ou la sensation ?"

Il est deux autres points importants à examiner : la vérité ou au moins la vraisemblance dans les idées, et la moralité du morceau. " Toute erreur dans la pensée ou l'expression rend l'œuvre défectueuse. L'esprit de l'homme est fait pour la vérité. Celle-ci est son aliment. Il souffre lorsqu'elle lui est dérobée, il jouit quand il entre en sa possession... Puis, même du point de vue strictement littéraire, tout livre, tout discours, qui prêche l'immoralité ou l'erreur, est difforme et mauvais. Il produit un effet contre nature, il est monstrueux[2]."

En un mot, l'analyse des idées ne négligera rien qui peut jeter de la clarté sur la composition. " Il faut, dit Vapereau[3], pénétrer la pensée de l'auteur pour la dégager des développements où il la laisse souvent flotter ; il faut l'embrasser tout entière d'un regard ferme et sûr pour la rendre aux yeux des autres en raccourci et sans l'altérer."

L'analyse du *plan*, ou analyse didactique, étudie l'ordre dans l'exposition des pensées et des faits. Voyez d'abord si le plan comporte les trois parties principales qui s'imposent dans toute composition : le début, le développement et la conclusion. Examinez ensuite comment sont coordonnées les idées principales et les idées secondaires, comment elles servent au développement. Sont-elles rangées dans un ordre logique, favorable à la clarté et à l'intérêt ? De quelle manière se suivent-elles et s'enchaînent-elles ? Les transitions sont-elles factices, ou l'esprit s'achemine-t-il d'une idée

---

pensée qu'elle incarne. " La pensée, dit Frayssinous, brille par l'expression, comme les objets se montrent aux yeux par la lumière qui les colore." Du reste, trouver les idées qui s'ajustent à un sujet, n'est-ce pas déjà un art ?

[1] Ricardou, *la Critique littéraire.*

[2] L'abbé Antonio Camirand, *Notions psychologiques et métaphysiques du beau.*

[3] *Dictionnaire des littératures.*

à l'autre par une suite impérieuse ? L'auteur n'a-t-il pas perdu de vue la proportion, qui réside dans l'importance à donner aux diverses parties de l'œuvre; la variété, qui s'obtient par les incidents et les tableaux; l'unité, qui fait rester dans le sujet par la dépendance logique des idées et des faits ?

Le genre même des sujets traités impose à l'auteur des plans différents, et au critique des procédés variés d'analyse. Dans un fragment de tragédie, par exemple, cherchons surtout la valeur psychologique de l'action, analysons le caractère des personnages, pour voir leur conformité avec eux-mêmes et avec l'histoire. Dans un discours, étudions principalement la force d'argumentation, l'ordre et la gradation des raisonnements. Qu'une page d'étude de mœurs — par exemple, dans les *Caractères* de la Bruyère — soit examinée du point de vue de la moralité et de la valeur historique.

L'analyse du *style*, ou analyse esthétique, étudie les qualités de l'expression littéraire : l'originalité, la concision, la clarté et l'harmonie. Le style est-il personnel et original, par l'emploi d'expressions fortes et neuves, ou impersonnel et banal, par l'usage de clichés, d'expressions ternes et surannées ? Est-il concis, disant beaucoup en peu de mots, ou délayé en un verbiage stérile ? Rappelons-nous qu'un vocabulaire bien choisi donne de la couleur, du relief et de la clarté au style. Voyons donc si celui de la composition analysée est pittoresque par le choix d'expressions qui peignent vivement, et clair par l'emploi de termes propres, plus fidèles que leurs synonymes. La page est-elle harmonieuse par l'absence de dissonances, par l'équilibre des périodes et par le mélange approprié du style coupé et du style solennel ? La phrase est-elle variée, mouvementée, ou monotone, uniforme ? Puis que penser des figures...[1]?

Si la pièce est en vers, examinez sa conformité aux règles de la poésie. Le rythme ajoute-t-il à la richesse de la pensée ? Les rimes ne sont-elles pas banales ? Sont-elles bien disposées ? Les vers sont-ils harmonieux ? Quels sont les effets spéciaux produits par la longueur du vers, les coupes, les rejets ? En un mot, que votre questionnaire scrute toutes les idées, dissèque toutes les

[1] Dans l'enseignement, — surtout l'enseignement élémentaire, — on apporte une attention particulière à la langue (lexicologie et syntaxe). Voir Crouzet, Berthet et Galliot, *Méthode française*, 1er et 2e volume, 1917.

phrases pour en relever les beautés, en signaler les défauts, mais sans parti-pris de louanges ou de blâmes exagérés.

Pour bien juger les mérites d'un écrivain, et notamment sa part d'originalité dans une œuvre, il est indispensable de découvrir ce qu'il doit à ses devanciers. A quelle source a-t-il puisé ? Quels emprunts a-t-il faits ? A défaut du mérite de l'invention, a-t-il du moins conservé sa personnalité ou, comme la Fontaine, créé un genre ?

Enfin l'analyse littéraire, pour donner une intelligence plus complète du morceau, doit en sortir pour le comparer aux œuvres similaires des autres écrivains.

La méthode proposée ci-dessus n'est certes pas absolue, et d'autres existent, également bonnes[1]. La manière variera du reste avec la nature de la page étudiée, comme on l'a vu plus haut. Mais toujours l'analyse littéraire sera elle-même une composition soumise aux principes de l'invention, du plan et du style[2].

II. — La critique

Il est un autre exercice plus utile et d'une portée plus ample que l'analyse : c'est la critique. Il est éminemment utile, premièrement, à la culture intellectuelle, car il aide à créer et révèle la puissance de pénétration de l'esprit. " L'esprit qui s'applique à la critique, dit Mgr Georges Grente[3], ne se borne point à goûter le charme égoïste des beautés entrevues, il en sonde les raisons, il en apprécie la valeur, et, fixé pour son compte, il s'efforce de communiquer aux autres ses impressions et ses jugements." La critique est utile, secondement, au progrès des beaux-arts. C'est elle en grande partie qui, par ses recherches et ses études, a trouvé les règles de l'art pour les ériger ensuite en principes inéluctables. Ces règles, elle les a déduites, il est vrai, des œuvres des grands maîtres, mais elle n'a pas moins contribué à développer ce sens exquis et raffiné de la beauté, qui est l'idéal de la perfection.

---

[1] Par exemple, on peut suivre le plan des chapitres XII et XIII, qui traitent du beau dans la composition littéraire et dans l'expression littéraire.

[2] Pour une étude plus complète sur l'analyse littéraire, on peut voir Mgr Georges Grente, *la Composition et le Style*, 4e édition.

[3] *Ibidem.*

La fonction de la critique est donc d'établir les principes essentiels qui répondent aux meilleures conceptions du beau, et de révéler, d'après ces principes, les qualités et les défauts des productions artistiques. En d'autres termes — ce qui est aussi une définition de cet exercice — la critique est l'art ou l'action de découvrir et d'apprécier la valeur esthétique des œuvres des artistes et de les juger avec justesse en donnant les raisons de ses jugements. L'esprit trouve dans la critique une application de l'amour du beau excité en nous par les qualités sensibles des êtres. C'est aussi un moyen d'augmenter notre admiration à la vue des beautés que renferment les produits de l'art. Bacon a dit : " L'admiration est le principe du savoir."

La bonne critique s'efforce donc de mettre en valeur la quantité d'art ou de beauté que contient une œuvre. " Comprendre et démontrer qu'une chose n'est point belle, a écrit Victor Cousin[1], plaisir médiocre, tâche ingrate ! Mais distinguer une belle chose, s'en pénétrer, la mettre en évidence, et faire partager à d'autres son sentiment, jouissance exquise, tâche généreuse ! L'admiration est à la fois pour celui qui l'éprouve un bonheur et un honneur. C'est un bonheur de sentir profondément ce qui est beau ; c'est un honneur de savoir le reconnaître. L'admiration est le signe d'une raison élevée servie par un noble cœur. Elle est au-dessus de la petite critique sceptique et impuissante ; mais elle est l'âme de la grande critique, de la critique féconde. Elle est, pour ainsi dire, la partie divine du goût."

L'art de la critique demande un jugement sûr, un goût déjà suffisamment épuré, l'intelligence des conditions essentielles de l'art[2], une grande sensibilité, une indépendance complète d'esprit à l'égard des procédés et des écoles, enfin une certaine sagacité naturelle ou acquise à découvrir les qualités et les défauts d'une œuvre. La critique d'art dépend plus que la critique littéraire, du goût et de la sensibilité de celui qui l'exerce. Il faut, dans la première, ressentir vivement les beautés de l'œuvre, sous peine de ne saisir et de ne faire saisir que des simulacres de beauté. Que l'âme du critique vibre, avant tout, au contact de ce qui est vraiment beau, et il pourra communiquer ensuite son émotion. Par contre, il n'est pas nécessaire pour devenir bon critique de pratiquer l'art

[1] *Du vrai, du beau, du bien.*
[2] Les règles de l'art ont été exposées dans un chapitre précédent.

dont on juge les productions. Autre chose est de sculpter une statue, de peindre un tableau, d'écrire un poème, et autre chose de découvrir les beautés qui marquent une œuvre, ou les défauts qui la déparent. Dans ce sens, le vers de Destouches sera toujours vrai :

La critique est aisée et l'art est difficile.

Mais la critique, pour être aisée, n'en est pas moins bienfaisante aux artistes. Elle les prémunit contre les illusions auxquelles ils peuvent être sujets, elle les met en mesure de profiter des lumières d'autrui. On se rappelle ce conseil de Boileau :

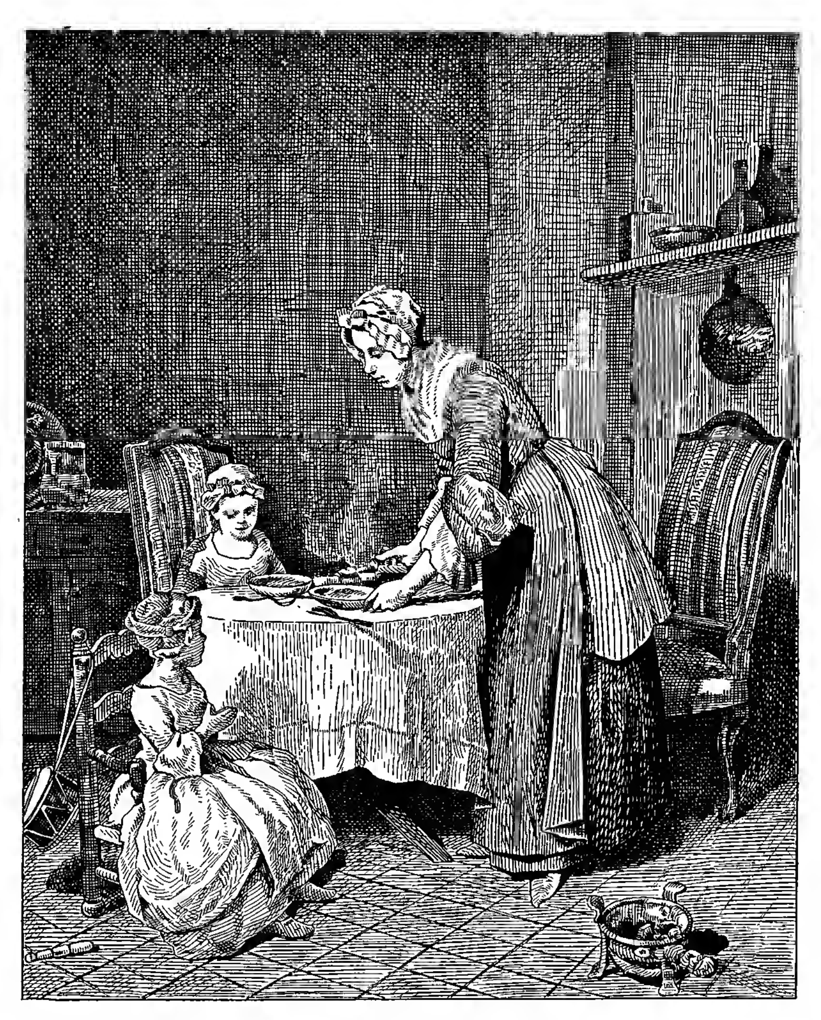
Faites choix d'un censeur solide et salutaire
Que la raison conduise et le savoir éclaire...

L'objet de la critique est parfois multiple. Il comporte d'abord l'appréciation de la composition, ensuite celle de l'auteur comme artiste ou écrivain, et souvent aussi celle de l'école ou de l'époque à laquelle cet auteur appartient. Une appréciation sur l'intérêt général de la composition termine le tout. En premier lieu, la critique dira donc l'utilité du morceau analysé, ce qu'il nous apprend sur le caractère et les sentiments des personnes en scène, sur les faits racontés, sur les objets décrits, peints ou sculptés, en même temps qu'elle mettra en relief les qualités et les défauts observés dans l'œuvre, ou sa conformité aux règles de l'art. La critique révélera ensuite les goûts, les idées, la philosophie, les procédés de l'auteur et sa maîtrise du métier, en signalant, au passage, ses périodes de formation, de lutte et de maturité. Quant à l'école, la critique en déterminera d'abord les chefs, puis étudiera leur enseignement, leurs œuvres et l'influence qu'ils ont exercée.

La critique est susceptible de prendre encore plus d'envergure. Elle peut embrasser, par exemple, la genèse des œuvres d'art, l'évolution des genres littéraires, l'explication des styles par la race, le milieu et le climat (critique historique); déterminer le cadre, la nature, les faits, qui ont environné l'auteur, qui ont pu l'inspirer et auxquels on compare sa composition (critique pittoresque); ou enfin, révéler les impressions que l'œuvre produit sur la sensibilité du spectateur ou du lecteur (critique impressionniste).

Il est un élément qui, sans constituer le fond de la critique, doit cependant être pris en considération dans le jugement porté par elle, parce qu'il ajoute à la beauté d'une composition. Indé-

pendamment de sa qualité esthétique, un ouvrage nettement moral ou religieux brille d'un autre éclat qu'une œuvre indifférente. C'est de cette façon que le choix du sujet a son importance dans les arts. Le *Bénédicité* de Chardin, par exemple, est souverainement supérieur



Le *Bénédicité*, par Chardin.

à ses *Ustensiles de cuisine ;* une *Descente de croix* n'est pas comparable, par les pensées qu'elle éveille, à une *Equipe de parqueteurs*, et un *Polyeucte*, incarnant les sentiments les plus généreux que la foi

puisse inspirer, est bien au-dessus d'une *Henriade*, œuvre froide et inféconde, malgré la beauté de quelques vers. N'est-ce pas à la grandeur des dogmes de notre sainte religion et à la pureté de sa morale que l'art chrétien doit une partie de sa splendeur ?

De même que l'analyse, la critique ne suit pas un procédé identique pour toutes les œuvres d'art. Les sujets représentés et les modes d'expression sont si divers, et si variées les formes que sont susceptibles de revêtir les productions artistiques, qu'il serait difficile de suggérer un procédé unique. Toutefois ce qui vient d'être dit sur l'objet de la critique inspirera généralement la méthode à suivre.

Tout aussi bien, l'ordre des jugements à exposer est entièrement libre. Il paraît logique cependant d'apprécier d'abord l'ensemble en quelques termes clairs et vigoureux, de passer ensuite aux points qu'il est à propos de considérer et de terminer par l'impression générale que laisse l'œuvre dans l'esprit. Un écueil est à éviter, il faut se garder des affirmations tranchantes. Suivons plutôt ce conseil de Quintilien[1] : " Il faut être extrêmement circonspect et très retenu à se prononcer sur les ouvrages des grands hommes, de peur qu'il ne nous arrive, comme à plusieurs, de condamner ce que nous n'entendons pas."

Dans la critique — la critique littéraire surtout — la forme de l'expression doit être particulièrement châtiée. Quelle inconvenance n'y aurait-il pas à critiquer les œuvres des grands écrivains dans un style rude, incolore et négligé ?

Une dernière suggestion, surtout à l'adresse des jeunes littérateurs : il est nécessaire pour devenir juge compétent de lire de bons ouvrages de critique[2]. On acquerra par ce moyen l'expérience dont doivent faire preuve tous ceux qui entreprennent de porter des jugements[3].

---

1 *Institution oratoire*, — cité par Mgr Georges Grente, dans *la Composition et le Style*.

2 Les histoires suffisamment développées de la littérature française, comme celle d'Abry, Audic et Crouzet (1916) et celle de Des Granges (1916), indiquent les principaux ouvrages de critique littéraire et de critique d'art, en France. Ce que les lettres canadiennes nous ont donné en ce genre jusqu'à maintenant se trouve dans les journaux et les revues, et dans les livres indiqués par l'abbé Camille Roy. (Voir son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*.)

3 Pour plus de développements sur les procédés de la critique, voir Ricardou, *la Critique littéraire*. Lire aussi, dans le *Congrès de la langue française*, *la Critique littéraire au Canada*, par M. le chanoine Emile Chartier.

Indépendamment de l'excellence de la forme littéraire, une bonne et saine critique doit revêtir les trois qualités suivantes : la sympathie, la courtoisie et l'impartialité.

La critique doit être sympathique à l'auteur. Elle mettra plus en lumière la valeur esthétique, les qualités de l'œuvre que ses défauts. Si elle agissait autrement, elle paralyserait les efforts de l'artiste et paraîtrait inspirée par des sentiments peu généreux. " Comprenez-vous, écrit quelque part Ernest Hello, la tâche sublime qui se présente à la critique vraie ? Il faut qu'elle se fasse assez grande pour devenir consolatrice. Il faut qu'elle entre dans le champ de la vie..., qu'elle prenne d'une main la main froide de celui qui marche seul, et que, de l'autre main, elle le désigne au regard des hommes." " La muse de la critique, dit Faguet, c'est l'enthousiasme." Son but, il ne faut pas l'oublier, c'est de former le goût, de faire éviter les fautes, tout en encourageant les œuvres. Les censures des Zoïles sont moins éducatives que les regards admiratifs des Aristarques. La critique sera donc obligeante.

Faut-il ajouter qu'elle doit être courtoise ? Elle le sera si elle est vraiment sympathique. La bienséance a sa place partout en particulièrement dans l'appréciation d'un essai qui a coûté à son auteur bien des heures, et peut-être des semaines et des mois, d'un travail ardu. Il convient donc d'attirer délicatement l'attention de l'artiste sur les parties défectueuses de son ouvrage et d'accompagner ces observations de louanges pour les mérites et les qualités que l'on y remarque par ailleurs. La censure ainsi faite sera mieux acceptée et le but désiré mieux atteint. " Là où l'amour n'a aucune place, dit encore Ernest Hello, il n'y a rien ni de vrai, ni de beau, ni de fécond. Le caractère de la critique négative, c'est l'absence d'amour. Que la critique s'éveille à l'amour de l'infini, et la face de l'art sera changée."

Enfin la critique sera impartiale. Le jugement qu'elle porte doit être exempt de tout préjugé d'école ou d'auteur, et la signature apposée au bas de l'œuvre ne doit avoir aucune influence sur l'appréciation du critique. Celui-ci se placera assez haut pour ne pas être atteint par l'engouement de la foule et pour saisir l'ensemble du même coup d'œil. On ne peut juger ce qu'on ne domine pas. Or, on ne doit rien négliger pour émettre un jugement impartial, parce que c'est en cela que se trouve la principale gloire du critique.

Parfois il faut même savoir nous élever au-dessus des préférences personnelles. Rappelons-nous que le goût de chacun n'est pas infaillible, puisqu'il change souvent avec l'âge. A plus forte raison devons-nous dédaigner les influences du milieu où nous vivons, comme les caprices de la mode, les goûts régionaux et tous les égarements auxquels le peuple est sujet. Les seules règles qui doivent diriger le critique dans l'appréciation du beau sont celles de l'art et la pratique des grands maîtres.

On sait à quelles vicissitudes sont parfois exposées les œuvres des artistes à cause de l'instabilité des jugements du public. Plusieurs paysages de Corot, qui ont été considérés comme des croûtes par ses contemporains, sont évalués de nos jours des milliers de piastres. Ingres et Delacroix n'ont guère été mieux jugés par les cri-



Ingres. Delacroix.

tiques de leur temps. Les œuvres littéraires sont moins sujettes à ces fluctuations, parce qu'il est plus facile d'en reconnaître immédiatement la valeur.

"Le marchand, dit le Père Lacouture[1], le trafiquant d'art, qui n'a d'autre souci que le succès immédiat de son commerce, fera sagement de prendre le goût régnant pour règle de ses achats; l'amateur, qui ne songe qu'à satisfaire ses fantaisies de luxe, les prendra

1 *Esthétique fondamentale.*

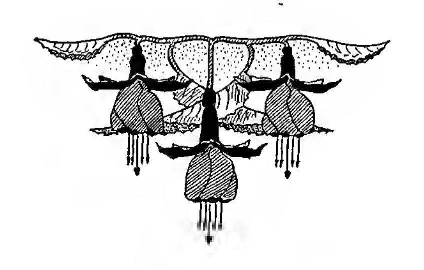
nécessairement pour critérium de ses préférences ; mais l'amant du beau, qui tient avant tout à apprécier les choses à leur vraie valeur artistique, qui tient à ce que ses jugements soient ratifiés par le jury de l'avenir, veillera à s'affranchir, à ne pas se laisser dominer par les tendances de son goût personnel, ni entraîner par le courant de l'opinion du jour."

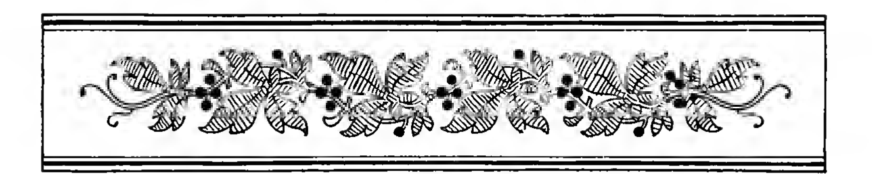
Tels sont les devoirs du critique. De son côté, l'artiste prendra en bonne part l'appréciation de son œuvre. A-t-elle mis à jour quelque défaut ? Il en fera son profit pour l'avenir. Lui paraît-elle trop sévère ? Il s'en consolera à la pensée qu'une œuvre qui attire ainsi l'attention n'est pas sans mérite, que les plus grands artistes ont été sévèrement et même injustement critiqués et que " la critique ne tue point ce qui doit vivre ". " Je ne suis pas inquiet du sort de mes compositions, disait Beethoven, parce que je sais que, dans mon art, Dieu est plus près de moi que des autres hommes." Enfin, si l'appréciation a été très élogieuse, l'artiste en prendra occasion de s'encourager à soigner davantage ses œuvres ultérieures et à mériter ainsi de nouveaux éloges. Qu'il se rappelle la parole de d'Alembert : " Si la critique est juste et pleine d'égards, vous lui devez des remerciements et de la déférence ; si elle est juste sans égards, de la déférence sans remerciements ; si elle est outrageante et injuste, le silence et l'oubli."

Enfin on peut répéter à tous les hommes de l'art ce conseil que Rondelet donne aux littérateurs : " Au lieu de se débattre et de plaider, l'écrivain qui soumet son travail à la critique tournera toute son attention et tous ses efforts contre lui-même. Il ne perdra pas son temps à chercher des arguments et des exemples en faveur de ce qu'il a pu mettre, ni à se faire accorder des circonstances atténuantes. Il emploiera, au contraire, toute sa bonne volonté et toute son intelligence à entrer dans l'esprit des critiques qui lui sont faites, à en bien saisir la portée, pour leur ménager une satisfaction."

Rendons-nous donc familiers les procédés de l'analyse et de la critique, deux exercices éminemment efficaces pour cultiver les facultés esthétiques et surtout le goût. Cette culture nous fera mieux saisir le beau, reflet des perfections du Créateur, splendeur émanée de sa gloire céleste. Nos puissances intellectuelles sont des rayons de l'intelligence divine. Elles nous désignent à la terre et aux cieux comme des créatures privilégiées. Les développer pour

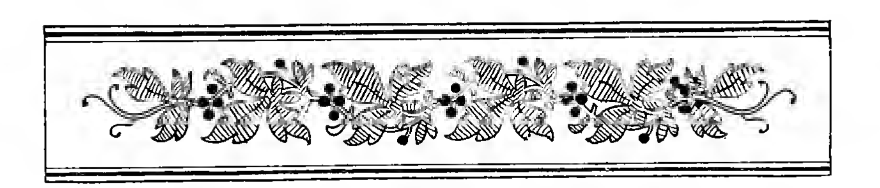
mieux comprendre le beau, c'est élever notre nature, c'est nous approcher de Dieu. Après l'aspiration à la perfection morale, en est-il de plus digne de l'homme ?





DEUXIÈME PARTIE

ESTHÉTIQUE PARTICULIÈRE





INTRODUCTION

Nous avons étudié, dans la première partie, les caractères et les règles générales du beau et de l'art, les facultés de l'artiste et les conditions essentielles à la saine critique. Mais ces notions ne suffisent pas à l'homme qui veut être vraiment compétent. Pour apprécier justement une œuvre et goûter tout le plaisir esthétique qui en émane, il faut appliquer les conditions de la beauté aux différentes formes de l'art, ou, si l'on veut, étudier les règles particulières à chacun des beaux-arts. Ce sera l'objet de la deuxième partie.

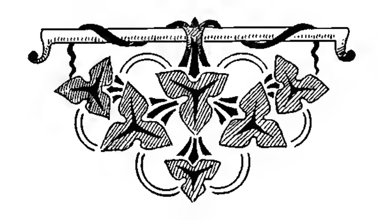
Leibniz a dit : " Il y a de la géométrie partout." C'était une manière de laisser entendre qu'il y a des règles partout. Dans les arts, ces règles sont les procédés des maîtres érigés en principes. Elles sont donc le fruit de l'expérience et du génie. Bien que ces principes ne revêtent qu'un caractère assez général, ils servent à guider l'artiste dans ses œuvres. Loin d'être pour lui une entrave, d'enlever à son imagination la liberté de se mouvoir, ils lui font éviter les défauts et le mettent sur la voie de la vraie beauté.

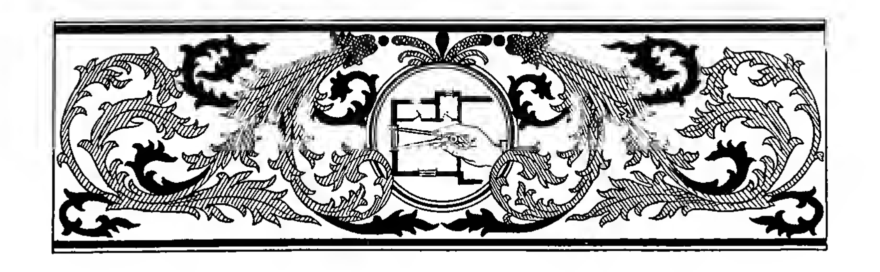
Toutefois certaines œuvres d'art ne plaisent pas, bien que conformes aux règles, et d'autres sont admirables, quoique certaines règles y soient violées. C'est que le talent et surtout le génie peuvent suppléer quelquefois les préceptes des maîtres. Le sévère Boileau lui-même appuie cette assertion dans les vers suivants :

> Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
> Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
> Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Les débutants surtout trouveront dans ces lois l'aide puissante qui seule peut les mener à la perfection. Or, l'œuvre parfaite doit être le but de l'artiste, suivant cette formule commune à toutes les compositions : *L'art en vue du beau, et le beau par la vie et par l'aspiration au parfait.*

Dans cette partie, les développements relatifs à chaque art ont été proportionnés à leur importance. La musique, le plus populaire des arts, compte deux chapitres au lieu d'un, et il en a été consacré trois à l'art littéraire, dont la connaissance s'impose à tout le monde. L'étude de chacun des beaux-arts comprend des notions générales, l'application des qualités du beau et les principes de la composition.





CHAPITRE VII

LE BEAU EN ARCHITCETURE

I. — Notions générales sur l'art de bâtir du point de vue de l'esthétique

L'ART architectural est le premier, le roi des arts du dessin, parce qu'il est le plus ancien et qu'il a donné naissance aux deux autres : la sculpture et la peinture.

L'une des préoccupations principales de l'homme, à l'origine du monde, fut nécessairement de se mettre à l'abri des intempéries des saisons. Il habita d'abord des cavernes, puis se bâtit des maisons. Avec la prospérité des siècles, ces maisons prirent de l'importance et quelques-unes devinrent des palais. Mais l'homme avait été créé religieux, et la superbe nature qui s'offrait à ses regards étonnés lui rappelait tous les jours l'auteur de tout bien. Il fallait sans doute un abri à son corps, mais son âme demandait aussi un monument qui traduisît ses croyances, un temple où elle pût implorer la clémence du créateur et le remercier de ses bienfaits. Des édifices consacrés au culte s'élevèrent donc partout où les premiers humains formèrent une agglomération. C'est ainsi que se créa l'architecture, devenue dès lors " le plus utile des beaux-arts et le plus beau des arts utiles ".

Ce qui ajoute à l'importance de l'architecture, c'est qu'elle interprète et crée au lieu d'imiter. Elle vérifie ainsi d'une manière excellente cette définition de l'art que l'on trouve dans beaucoup d'ouvrages : l'art est l'interprétation de la nature.

" Le sculpteur, le peintre, dit Charles Blanc[1], trouvent dans cette nature un modèle précis, achevé, complet, qu'il leur faut imiter pour arriver à l'expression de leurs sentiments ou de leurs idées, et l'imitation, qui n'est pas leur but, est du moins leur moyen. Quant à l'architecte, il ne copie précisément aucun modèle ; il s'assimile, selon ses forces, non les choses créées, mais l'intelligence qui les créa. Il imite le créateur, non pas tant dans ses ouvrages que dans ses pensées."

Travaillant le granit, superposant la pierre,
Il fixe son concept, simple, riche ou sévère.
Pour seoir le monument qui de beauté reluit,
Comme le créateur, sans modèle il construit.

Certains dictionnaires définissent l'architecture " l'art de construire et d'orner les édifices ". L'architecte ne serait plus alors qu'un constructeur et un décorateur. N'est-ce pas déprécier un art aussi grand et aussi lié à la gloire des nations qu'est l'art de bâtir ? La beauté d'un édifice ne consiste pas dans une décoration appliquée à une construction, mais bien dans les qualités esthétiques de l'édifice lui-même ; et pour ceux qui estiment l'architecture à sa juste valeur, le beau ne doit pas être séparé de l'œuvre du constructeur.

Telle n'est donc pas la vraie définition de l'architecture. D'après Charles Blanc[2], c'est l'art de construire selon les principes du beau, en d'autres termes, l'art d'élever des édifices, des monuments qui répondent aux règles du bon goût. Cette définition de l'art de bâtir fait bien voir que l'esthétique lui est essentielle.

Ceux qui construisent doivent se faire un devoir d'élever des bâtiments qui satisfont notre goût pour le beau. " Tout édifice intercepte l'air que nous respirons, la lumière qui nous réchauffe, le jour qui nous éclaire... Il est donc juste qu'il nous dédommage, au moins par sa beauté, des bienfaits dont il nous prive... Le caprice d'un seul pourrait-il nous condamner, nous et nos descendants, à subir, comme un supplice de tous les jours, une difformité en pierre de taille ?... Non, les sociétés ne se forment pas à de pareilles conditions. Le respect qui leur est dû oblige le constructeur à devenir architecte et lui fait du culte de la beauté un devoir [3]." Par

---

1 *Grammaire des arts du dessin.*
2 *Ibidem.*
3 *Ibidem.*

suite on ne peut contester le droit qu'a l'autorité civile de promulguer des lois pour prévenir les aberrations architecturales dans les villes.

L'art de bâtir est le plus géométrique et le plus matériel des arts du dessin. Il est aussi le plus complexe. Par sa nature même, il appartient aux mathématiques appliquées, dont la connaissance est par conséquent nécessaire au constructeur. En outre, chaque édifice doit satisfaire à des conditions d'ordre, de convenance, de distribution, d'hygiène, d'éclairage, etc., qui en font une œuvre se prêtant mieux que toute autre à une analyse et à une critique précises. L'architècte est donc à la fois constructeur et artiste.

Comme constructeur, il tient compte de la qualité des matériaux, de leur poids et de leur résistance. Il les dispose ensuite de manière que ses édifices soient solides et appropriés à leur fin. Ces qualités, comme celles d'hygiène, d'éclairage, etc., il les recherche en préparant les plans et les devis.

Comme artiste, l'architecte donne à sa composition toute la beauté possible. Et c'est ici le point qui doit nous occuper. Car, en esthétique, il faut considérer l'architecture comme un art et non comme une science. Or la plupart des esthéticiens, nous l'avons vu[1], admettent que les principales conditions du beau dans les arts sont : l'*expression*, la *proportion*, la *variété*, l'*unité* et l'*harmonie*. Voyons donc comment l'architecte doit satisfaire à ces conditions dans un édifice pour lui donner toutes les qualités de l'œuvre d'art.

II. — Conditions du beau appliquées à l'architecture

L'expression. — L'architecture est l'art qui a le moins d'expression, parce qu'il est le plus matériel. Il doit donc, plus que tout autre, mettre à profit les diverses conditions qui dépendent de cette matérialité même. Bien que ses formes géométriques et les éléments sensibles dont il dispose n'offrent que peu de ressources, il se prête néanmoins à exprimer des sentiments variés.

L'architecture peut faire naître l'idée de la grandeur et de la majesté, même sans avoir recours à de vastes proportions et uniquement par l'aspect que l'œuvre est susceptible de prendre. Il est certain que la simplicité bien comprise, unie à une ordonnance faci-

---

1 Chapitre I.

le à saisir, suffit pour exprimer fortement la grandeur. Au contraire, les surfaces trop divisées manquent de gravité et diminuent cette impression. Elles offrent plus de richesse que les plans unis, mais ne sont pas aussi imposantes.

Les Grecs nous ont laissé de nombreux exemples de monuments qui sont d'un aspect majestueux et ne dépassent pourtant pas les proportions ordinaires. La juste sobriété du relief sur les murs, les lignes continues et harmonieuses faisant dominer le sens horizontal, l'idée de force et de solidité qui se dégage de la construction, provoquent chez celui qui contemple un édifice grec une impression profonde de dignité et de noblesse.

Les architectes des cathédrales gothiques, tout en procédant autrement que les Hellènes, mesurèrent si bien tous les membres de leurs constructions que celles-ci en reçurent également une imposante expression de grandeur. Ils compliquèrent les formes, multiplièrent les saillies, mais leur donnèrent de la continuité dans le sens vertical. La hauteur obtenue par ce procédé élève vraiment le sentiment et dispose l'âme à la prière. Ce genre de construction était donc bien adapté à l'époque de foi vive qui l'a inspiré. En somme, l'architecture ogivale n'a ni la solidité parfaite, ni les proportions sages et discrètes de l'art grec, mais elle gagne en élégance ce qu'elle perd en apparence de stabilité.

L'architecte doit imprimer un cachet particulier aux édifices suivant le pays et la nature qui les encadrent. L'architecture, en effet, ne peut avoir l'indépendance des autres arts du dessin. Elle est soumise trop souvent à un but qui la gêne et la contraint. Mais souvent aussi l'artiste trouve moyen de recouvrer sa liberté en faisant d'une œuvre imposée une œuvre d'art. Car, ainsi qu'il a été dit plus haut, les ouvrages d'architecture sont de pures créations de l'esprit. Si, d'un côté, l'architecte est forcé d'obéir aux lois de la matière et aux conditions du pays, de l'autre, il ne peut être assujetti comme le peintre et le sculpteur à l'imitation d'un modèle pris dans la nature.

Il faut cependant convenir que les climats ont des exigences auxquelles l'architecte ne peut se soustraire. Par exemple, les toits seront plats dans les pays tropicaux, où il pleut rarement et où l'on aime à respirer, sur la maison, la brise rafraîchissante du soir. Au contraire, dans les contrées septentrionales, les toits doivent être généralement à pentes rapides parce qu'il faut songer à faire écou-

ler l'eau et à rejeter la neige en dehors du monument. Les autres parties de la construction subissent de même plus ou moins les influences climatériques. " Enveloppée, close, frileuse, l'architecture dit clairement au spectateur qu'elle a peur du froid, de la neige, de la pluie, du vent, et qu'elle est vêtue en conséquence. Ouverte, épanouie, souriante, ornée de délicates sculptures semblables aux broderies d'un voile léger, peinte de couleurs vives pareilles aux fraîches nuances des étoffes de printemps et d'été, elle nous apprend en termes joyeux qu'elle est née aux rayons d'un soleil ami et qu'elle a plus d'espérances que de craintes[1]."

Les monuments du passé révèlent les mœurs et les croyances du peuple qui les a élevés, et les nouvelles constructions auront de même le caractère de leur temps. On peut lire en quelque sorte l'histoire d'un peuple, découvrir le cachet particulier de son tempérament, reconnaître même ses croyances religieuses à la vue de ses monuments. Bien plus, par le progrès ou la décadence de son architecture, on peut retrouver les degrés de civilisation par lesquels une nation a passé. " L'architecture, dit le Frère Azarias[2], est un guide fidèle pour trouver l'esprit d'une époque ou d'un pays. L'expression d'une construction est une et par suite infaillible. C'est le même génie national qui inspire la littérature et l'architecure d'une contrée."

Par exemple, les palais, les temples, les pyramides des Égyptiens nous apprennent que, chez ce peuple, la vie collective avait une grande importance ; que l'homme, surtout l'esclave, appartenait à la société avant d'appartenir à sa famille ; que les rois exerçaient sur leurs sujets une autorité souveraine et absolue. Voilà pourquoi les maisons particulières s'effacent devant les édifices publics. Du reste, les bas-reliefs qui décorent les constructions de l'Égypte nous redisent toute l'histoire de ce pays. De même, nous ne connaissons les Assyriens que par leurs monuments. Mœurs et croyances sont gravées ou peintes sur les murailles de leurs palais. Aussi bien nous découvrons dans les temples de la Grèce le goût délicat des Hellènes et le respect profond dont ils entouraient leurs dieux ; et ce qui reste de l'ancienne Rome raconte la grandeur et les ambitions du peuple-roi. De la même façon toujours, les beffrois

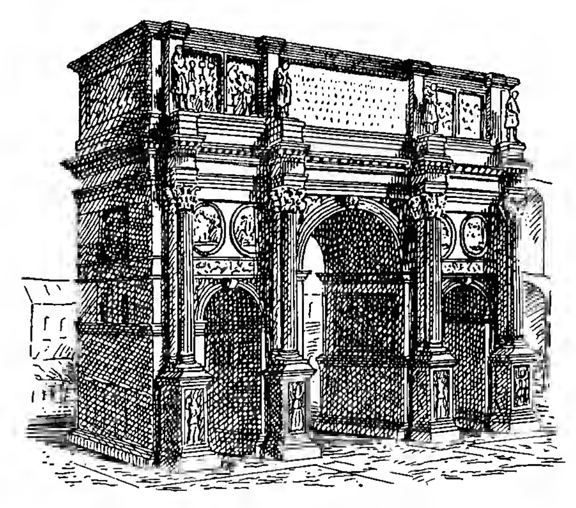
---

[1] Charles Lévêque, *la Science du beau.*

[2] *Philosophy of Literature.*

et les hôtels de ville du moyen âge font revivre l'organisation des communes, et les cathédrales gothiques rappellent l'esprit de foi qui animait les populations d'alors.

La cathédrale dresse sur la beauté des cieux
L'espoir immaculé de la foi catholique;
Elle est l'hymne de pierre écrit par nos aïeux
Dans les siècles d'amour et de ferveur mystique...[1]



L'arc de Constantin, à Rome.

Pareillement, enfin, les demeures féodales, avec leurs épaisses murailles et leurs donjons, ne révèlent-elles pas l'esprit militaire et la puissance des seigneurs ? et la grandeur de la monarchie française ne nous est-elle pas montrée par la magnificence des châteaux de la Renaissance ? Enfin la société moderne ne se peint-elle pas dans ses édifices religieux et civils : églises, théâtres, gares, bibliothèques, musées, hôtels particuliers ?

Par le caractère et l'aspect qu'elle revêt, l'œuvre architecturale doit exprimer sa destination. Le caractère d'un édifice constitue sa physionomie spéciale. Quand la pensée qui jaillit de cette physionomie est claire et précise, celle-ci révèle au premier coup d'œil la destination de l'édifice. Une église nous dira qu'elle est la demeure de Dieu, par son aspect imposant et souvent magnifique. Ses grandes portes, son clocher, où vibrent des voix d'airain, nous montrent clairement qu'elle est aussi l'édifice où les fidèles s'assemblent. Un monastère nous annoncera, pas son extérieur grave et sévère, que ceux qui l'habitent veulent vivre loin du monde. A la vue du dehors splendide d'un château, nous reconnaîtrons la vie somptueu-

[1] Lamande.

se que son propriétaire veut y mener. Une riante villa située au milieu de bosquets et de jardins fleuris nous dira qu'elle a été bâtie par de riches citadins qui veulent y jouir du repos de l'été. L'idée d'une vie simple et modeste se présentera naturellement à nous devant une habitation champêtre. Une prison se révèle par la massiveté, l'ordonnance sévère de sa construction ; un hôtel de ville, par son architecture plus élégante, par sa tour élevée rappelant les beffrois de jadis ; une bourse, par ses portiques d'un accès facile ; un monument funéraire, par ses formes austères ornées d'emblèmes de la mort, etc.

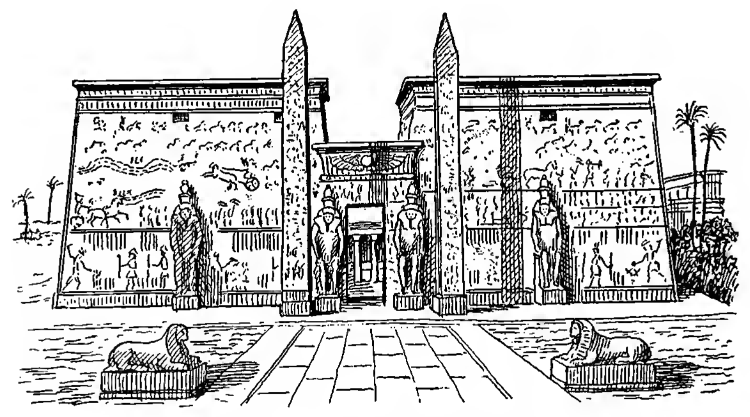
Enfin l'expression d'une œuvre d'architecture s'enrichit de tous les souvenirs qui y restent attachés. L'édifice nous rappelle le talent de l'architecte qui en a dressé le plan, l'habileté de ceux qui l'ont exécuté, les jours de joie et de tristesse qui se sont écoulés depuis sa construction, les générations qui ont passé autour de lui, enfin tous les événements mémorables dont il a été le témoin silencieux et impassible.

Il en résulte que, pour bien saisir l'expression d'un édifice, il faut connaître l'histoire du peuple qui l'a élevé ; de même que, pour bien comprendre l'histoire d'un peuple, on ne doit pas ignorer ses monuments. Si l'on veut apprécier justement la beauté délicate et les formes raisonnées des temples grecs, il faut non seulement se les représenter dans le pays et la nature qui les ont vu construire, mais encore se rappeler la culture esthétique de leurs architectes et les mœurs douces des habitants de l'ancienne Grèce. Pareillement, c'est faute de posséder l'histoire des monuments du moyen âge que plusieurs esprits du XVIIème siècle, doués d'ailleurs d'un goût remarquable, n'ont pas compris la beauté des cathédrales gothiques. Fénelon, par exemple, considérait comme " sans règle ni culture " les architectes de ces édifices, qui ne lui présentaient que " des pointes et des colifichets ".

La proportion. — La deuxième condition du beau en architecture est la proportion. Un édifice doit porter les traces de l'être intelligent qui l'a conçu et élevé. Or, la logique est l'apanage de notre intelligence, comme les belles proportions, celui de notre corps. Il est donc juste et naturel que l'artiste constructeur fasse paraître dans son œuvre les caractères d'ordre logique, de symétrie parfaite et de proportions raisonnées qu'il trouve en lui-même. Ces qualités sont requises surtout à l'extérieur de l'édifice, car, à

l'exemple du corps humain, au dedans duquel tout est subordonné aux fonctions physiologiques, l'arrangement intérieur d'une construction doit être soumis aux besoins de ses habitants, sans égard à la symétrie générale. Il faut néanmoins faire une exception pour les édifices publics, où les membres de la société se réunissent et entretiennent certaines relations. Ces monuments, au dedans comme au dehors, doivent obéir aux lois de la régularité géométrique. Les bonnes proportions forment l'une des qualités les plus importantes de l'œuvre architecturale. Elles apportent à l'édifice son principal aspect, sa physionomie plus ou moins esthétique. Considérons : 1° les proportions de l'ensemble ; 2° les proportions des parties architectoniques ; 3° les proportions entre les pleins et les vides.

Les proportions entre les trois grandes dimensions d'un bâtiment sont évidemment les plus importantes du point de vue de l'impression qu'il produit sur le spectateur. Suivant que l'édifice se développe dans le sens de la hauteur, dans celui de la largeur ou dans



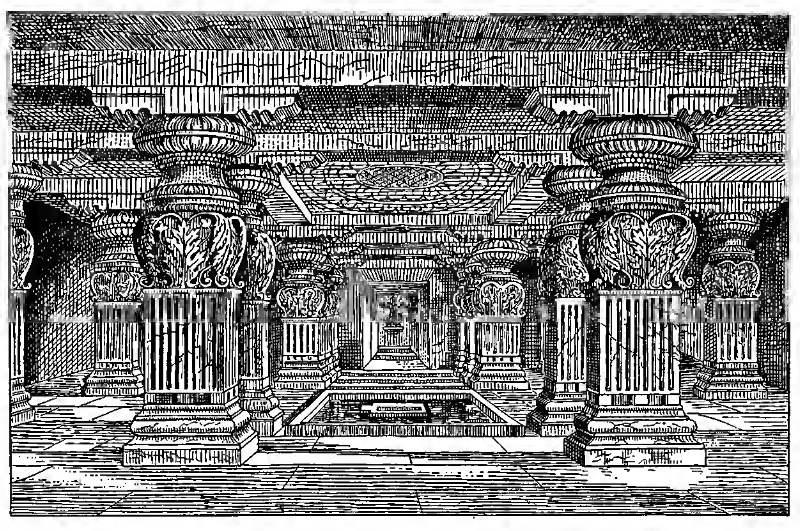
Temple égyptien : celui de Karnak (état ancien).

celui de la profondeur, il nous communique des sentiments d'élévation, de stabilité ou de mystère. Nous avons des exemples des diverses idées que les peuples ont attachées aux proportions en architecture par la préférence qu'ils ont donnée à l'une ou à l'autre des trois dimensions.

Ainsi les Egyptiens développèrent leur architecture dans le sens horizontal et firent leurs constructions vastes et profondes. La ma-

gnificence extraordinaire qu'ils déployèrent dans leurs temples et leurs tombeaux témoigne en effet d'une ferme croyance à la vie future et à l'immortalité de l'âme. Ce désir des choses immuables s'étendit à leurs monuments et ils y cherchèrent la plus grande stabilité possible. Toutes les parties de la construction, massives et trapues, accusèrent le même caractère. Cette apparence de solidité fut encore augmentée par une inclinaison des murs vers l'intérieur, de manière à leur donner une tendance pyramidale. Les pyramides elles-mêmes n'ont-elles pas la forme de la construction la plus stable possible ?

Les prêtres de l'Inde, sachant que la profondeur sous terre inspire la terreur, creusèrent leurs temples dans le sol. " Les religions de l'Inde, dit Lamennais[1], renferment toutes une idée panthéistique unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or le panthéis-

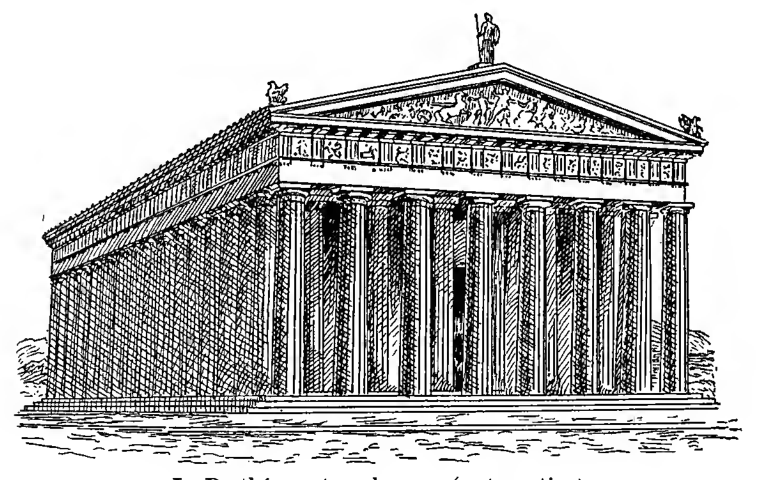


Temple d'Ellen, aux Indes.

me est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment et l'idée panthéistique aura son expression. Mais, pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque manière dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère pour ainsi parler. . . "

[1] *De l'Art et du Beau.*

Les Grecs n'ont pas cherché à produire d'effet par la prédominance marquée d'une dimension sur les autres, ni par la grandeur des proportions. Dans leurs temples, les trois dimensions ne sont pas égales, ce qui eût été un non-sens ; mais la hauteur, la longueur et la profondeur diffèrent peu. Ils ont recherché avant tout les belles proportions, et l'on sait qu'ils y ont parfaitement réussi, montrant par là leur goût exquis et mesuré en toutes choses.



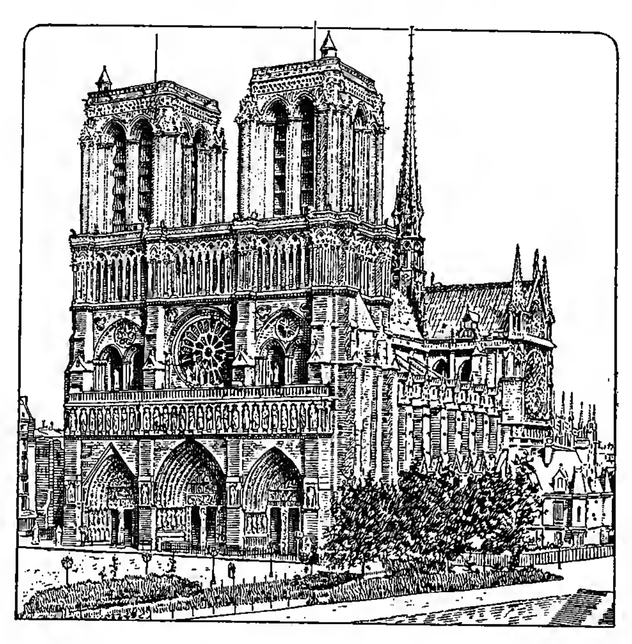
Le Parthénon, temple grec (restauration)

Au moyen âge, les architectes ont fait triompher la hauteur sur la largeur et la profondeur. Lorsqu'un voyageur tant soit peu sensible aux effets de l'art pénètre dans une cathédrale gothique du moyen âge, qu'il voit se prolonger devant lui cette nef élevée, suivie d'un sanctuaire qui se perd dans l'ombre, il ressent malgré lui une impression de respect. Tout prête à l'élévation de la pensée comme à celle du regard. L'âme est envahie par une sorte de crainte religieuse qui inspire le silence avec le monde et la prière avec Dieu.

Quand même les dimensions seraient très grandes, si aucune ne domine, elles ne produisent que peu d'effet, parce qu'elles se neutralisent l'une l'autre. Tous ceux qui ont visité la fameuse basilique de Saint-Pierre de Rome savent combien ils ont été déçus en y entrant pour la première fois. Les dimensions extraordinaires qu'on s'attend à trouver ne frappent nullement. La hauteur, la largeur et la longueur concordent tellement bien qu'elles se contrebalancent. Ce

n'est que par la comparaison répétée des mesures du monument avec la stature humaine que le spectateur se rend compte des immenses proportions de la basilique.

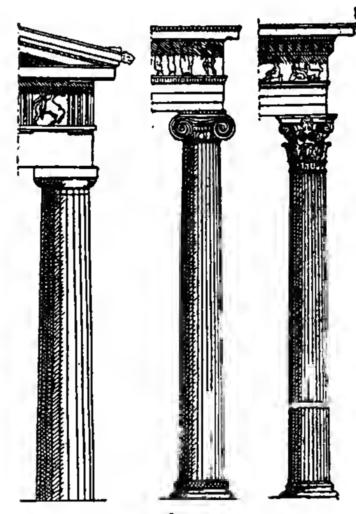
Les rapports de grandeur entre les différentes parties architectoniques d'un édifice ont aussi leur importance. Ces proportions se déterminent de plusieurs manières. Chez les Grecs, elles étaient fixées au moyen d'une mesure commune à tous les membres de la construction. Cette mesure était le module ou demi-diamètre de la colonne à sa base. L'un des principaux caractères des ordres d'architecture est de faire partie de ce système de proportions, où la grandeur d'un élément choisi comme unité sert à régler la hauteur de la



Cathédrale gothique, Notre-Dame de Paris.

colonne, celle de l'entablement et même toutes les dimensions de l'édifice. L'entablement a généralement pour hauteur le quart de la colonne, et celle-ci compte de douze à vingt modules, suivant les ordres. Ce système de mesure est donc bien désigné par le mot *ordre*, puisqu'il sert précisément à *ordonner* tout le bâtiment. C'es par ces dispositions méthodiques des parties de la construction que

la Grèce affirma son architecture et qu'elle dota ses monuments d'une beauté jusqu'alors inconnue. Aussi les ordres sont-ils restés des modèles classiques que l'on fait étudier à quiconque veut devenir architecte. Ils forment le goût par l'exemple des bonnes proportions et familiarisent avec les belles configurations architecturales.



Les ordres grecs.

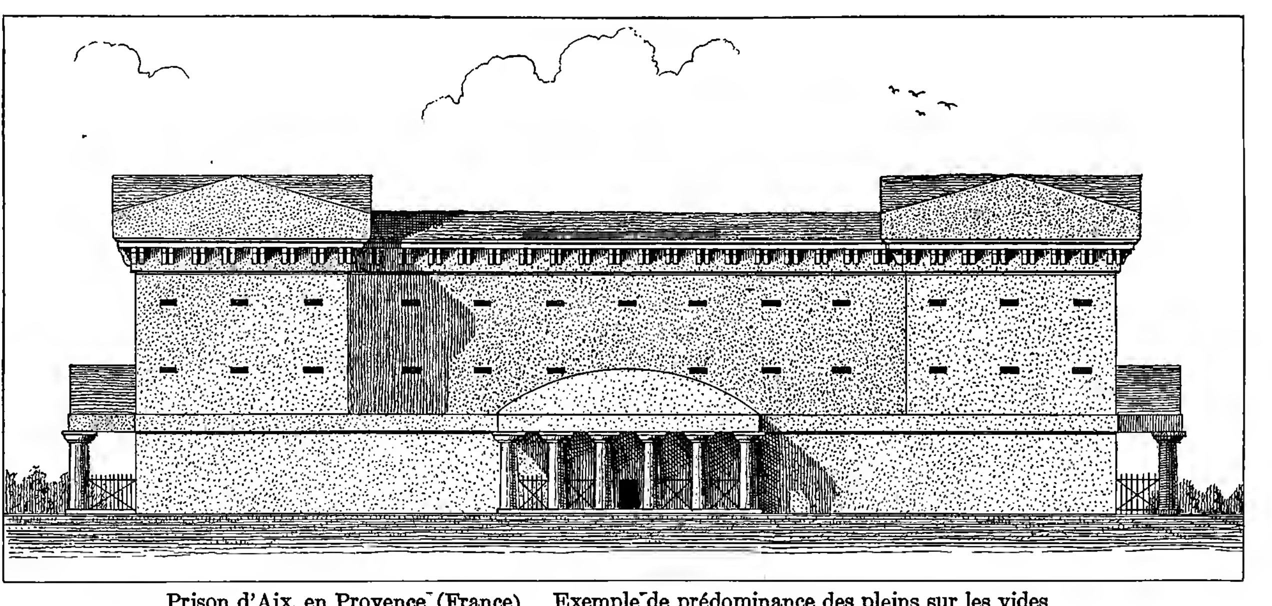
Les Romains continuèrent la pratique des Grecs, tout en modifiant quelque peu la forme et les proportions de la colonne et en faisant un usage plus libre des ordres.

Les architectes du moyen âge procédèrent avec encore plus de liberté. La colonne ne fut point assujettie à des proportions régulières, non plus que les autres parties de la construction. Tout fut réglé d'après la stature humaine, ce qui, dans un sens, est plus logique. Car, de cette manière, les choses qui sont à l'usage de l'homme restent à sa taille; puis l'œil, retrouvant partout une dimension connue, apprécie plus facilement la grandeur de l'édifice.

Les modernes ont réhabilité l'usage des ordres gréco-romains, mais sans suivre d'une façon aussi rigoureuse les formes et les proportions établies par les anciens. Plusieurs palais de la Renaissance italienne sont des modèles pour la distribution esthétique des membres de la construction et pour le bon emploi des ordres.

C'est par l'étude comparée des meilleurs monuments et par l'examen des proportions en usage chez les maîtres que l'on arrive à marquer soi-même de justes rapports de grandeur entre les diverses parties d'un édifice. L'histoire de l'architecture, qui met sous nos yeux les constructions les mieux raisonnées du passé et compare entre elles les formes architecturales les plus esthétiques, est donc une connaissance qui s'impose à l'architecte.

La proportion entre les pleins et les vides dans un édifice est aussi à considérer du point de vue de l'effet et de l'expression. Sui-

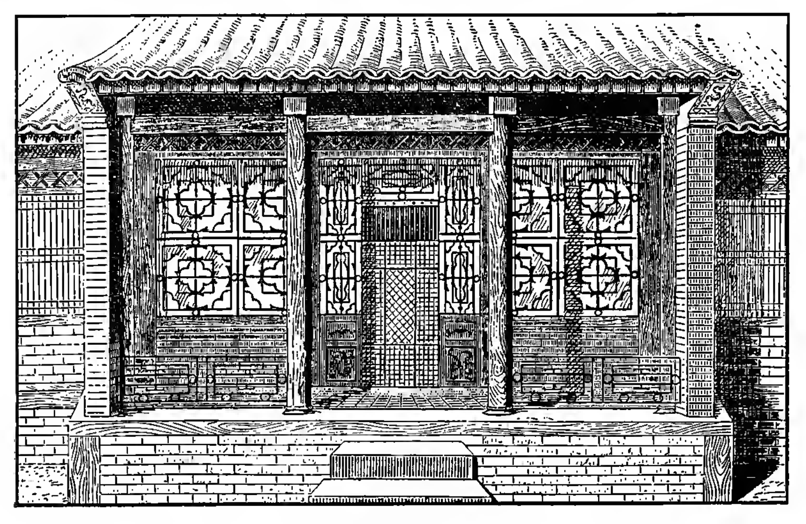


Prison d'Aix, en Provence (France). Exemple de prédominance des pleins sur les vides.

vant que les premiers ou les seconds dominent, la physionomie de la construction est massive ou légère, sombre ou gaie. C'est en cette proportion que se trouve, pour ainsi dire, l'éloquence de l'architecte.

Devant un monument où la prédominance des pleins est bien marquée, un vague sentiment d'appréhension s'empare du spectateur. Que celui-ci s'approche, par exemple, d'une prison où les murs n'offrent partout au regard que des surfaces pleines ou percées de rares ouvertures, il va devenir aussitôt grave et pensif. Il comprendra qu'une séparation s'impose entre lui et les habitants de cette demeure austère.

Au contraire, on se sent comme attiré vers une maison où l'on a multiplié les vides : portes, fenêtres, arcades, etc. L'aspect hospitalier que ces ouvertures donnent à la demeure est une invitation



Habitation chinoise.

à y entrer. Il semble que l'existence y est gaie et riante, et que ses habitants, favorisés de l'air et de la lumière, jouissent d'un paisible bonheur. Aussi donne-t-on cet aspect de douce élégance aux maisons destinées aux plaisirs des populations, comme les cafés, les villas. C'est le genre de construction adopté par les Chinois, qui aiment tant la gaieté et la lumière.

La prédominance des pleins sur les vides convient à l'architecture des forteresses, des prisons et des monuments funéraires,

pour y exprimer les idées de force, de justice et de tristesse. Elle sied bien aussi, jusqu'à un certain degré, aux cloîtres et aux églises, pour donner aux personnes qui y pénètrent l'impression d'un religieux recueillement. Les anciens comprenaient bien cette expression des pleins en architecture. Par exemple, les temples égyptiens, si graves et si imposants, n'admettaient qu'une ouverture, la porte. Encore était-elle percée dans des massifs immenses de pierre ou de granit, appelés pylônes, qui formaient la façade. Le même caractère s'observe dans les temples grecs. A travers la colonnade qui les entoure parfois, ou les portiques qui règnent aux deux extrémités, on n'aperçoit qu'un mur plein et une porte pratiquée au milieu de la façade principale. Au moyen âge, dans l'art roman, les ouvertures existent en plus grand nombre, mais elles sont exiguës. Si, plus tard, l'architecture ogivale admet de grandes baies, elle en rend l'effet plus austère, par des vitraux peints, qui interceptent en partie la lumière et provoquent le recueillement.

L'unité, la variété et l'harmonie. — L'unité, la variété et l'harmonie sont trois autres conditions du beau dans une œuvre architecturale. L'unité de plan et l'unité de style, voilà les deux qualités qu'il faut rechercher dans un édifice, pour produire l'unité d'impression et par suite l'harmonie[1].

L'unité de plan s'obtient par l'arrangement et le lien logique des différentes parties du bâtiment. L'architecte, en étudiant la disposition intérieure des diverses pièces, doit avoir en vue, sans doute, l'utilité et la convenance. Toutefois cette disposition peut être aussi adaptée à l'effet que l'on veut produire par l'élévation ou vue de face. Quand le plan (ou section horizontale) présente beaucoup de saillies, l'élévation les reproduit en hauteur. Si, au contraire, il est très simple, la façade est elle-même très unie. L'élévation se ressent donc ainsi de la forme, des qualités et des défauts du plan. Lorsque Bramante proposa au pape Paul III de donner la forme d'une croix grecque au plan de la basilique de Saint-Pierre, il entrevoyait la beauté que l'élévation eût acquise par cette disposition, en laissant mieux apercevoir de tout côté la magnifique coupole qui couronne l'édifice.

L'unité de style, en architecture, tient à trois conditions : à l'unité de caractère, à la liaison des formes et à la symétrie des éléments.

[1] On peut y ajouter l'unité de groupement, dont il sera parlé plus loin.

Pour être un, l'édifice doit avoir, dans toutes ses parties, le même caractère, la même physionomie. S'il est censé être grave et imposant, que tout soit sérieux, jusqu'à la décoration. Si, au contraire, l'élégance et la légèreté doivent dominer, que tout soit délicat et se ressente autant que possible de l'aspect général. Les formes architecturales et tous les ornements doivent être d'une même époque, ou, du moins, avoir entre eux une certaine similitude de caractère. S'ils n'appartiennent pas à un style historique déterminé, ils doivent pouvoir se rattacher les uns aux autres sans opposition ni contraste violent. Rien ne nuit plus à l'impression d'unité dans une œuvre architecturale que le rapprochement d'éléments disparates et sans rapport logique. Enfin, la symétrie, qui a son modèle dans le corps humain, est aussi un puissant moyen d'obtenir l'unité. Dans notre organisme, cette symétrie fait des diverses parties un tout parfaitement ordonné, en les disposant semblablement par rapport à un axe vertical. L'architecture suivra la même loi, du moins jusqu'à un certain degré. Les ouvertures et tous les membres architectoniques situés à la même hauteur seront semblables, excepté ceux qui se trouvent sur un axe[1].

Mais en quoi va consister la *variété ?* La symétrie dont nous venons de parler et qui exige la similitude des éléments placés à la même hauteur, s'accentue par la diversité des éléments qui sont situés au-dessus les uns des autres. Et c'est ici que la variété doit se manifester, à l'imitation toujours de ce que l'on voit dans le corps humain. Ainsi, dans un édifice élevé, les fenêtres, les membres d'architecture et l'ornementation ne seront pas semblables à tous les étages. Une diversité dans certains éléments convient surtout au soubassement, au rez-de-chaussée, à l'entresol, au premier étage et à la mansarde. Les façades offriront des saillies discrètement disposées et dont le nombre variera suivant les dimensions de l'édifice. Quelquefois ces projections consistent en de simples avances des murs en dehors du corps du bâtiment. Elles sont ordinairement situées au milieu ou aux extrémités. Tout en produisant de la variété, ces saillies contribuent à la solidité de la construction en remplissant la fonction de contreforts. D'autres fois, ce sont des tours, des tourelles ou des portiques qui viennent rompre la monotonie de la façade. Enfin les

[1] Dans l'architecture des villas et des maisons particulières, l'élégance peut l'emporter sur la symétrie, car ici l'on doit rechercher surtout l'agréable et le confort.

colonnes ou les pilastres, les entablements avec leurs corniches, les balcons, les balustrades et les *bow-windows* — si la richesse de la composition les permet — apporteront aussi leur part de variété. En tout cas, il doit y avoir assez de diversité dans les membres d'architecture et les motifs d'ornementation pour que l'œuvre puisse intéresser le spectateur.

La variété dans l'unité, loi de la nature et de tous les arts, est exprimée par le mot *harmonie*. En architecture, cette qualité transcendante existe lorsque toutes les parties de la construction se relient tellement bien entre elles qu'on n'en peut retrancher aucune sans nuire à l'unité de l'ensemble. Pour arriver à ce résultat, l'architecte doit tenir compte des unités de plan et de style dont il a été parlé plus haut, développer et compléter sa composition d'une manière logique et l'enrichir de l'ornementation qui convient. Que toutes les parties de l'œuvre architecturale surgissent donc de la même conception, qu'elles s'adaptent parfaitement les unes aux autres, qu'elles concourent toutes à donner à l'édifice ce caractère, cette physionomie, qui produit une impression agréable et profonde, et l'œuvre se revêtira d'harmonie.

III. — Conditions d'esthétique particulières à l'architecture

Les trois conditions de beauté qui concernent particulièrement l'architecture sont la solidité apparente de la construction, la convenance de l'édifice et l'adaptation des ornements.

Une composition architecturale doit d'abord exprimer l'idée de *solidité*. Quand, sous prétexte d'élégance, on compromet la stabilité ou même l'apparence de stabilité du bâtiment, ses formes ne peuvent pas plaire, parce qu'elles laissent dans l'esprit un sentiment d'inquiétude qui fatigue l'imagination. La solidité doit donc être non seulement réelle, mais apparente.

La convenance, en architecture, est l'appropriation de l'édifice à sa destination. Un monument, dans son ensemble et dans toutes ses parties, doit revêtir une forme qui corresponde à sa fonction. Cette convenance contribue beaucoup à donner à l'édifice cet aspect caractéristique dont il a été parlé plus haut. La raison et le goût demandent à être satisfaits sous ce rapport, comme sous celui de la solidité. Les développements déjà donnés nous dispensent d'insister davantage sur ce point.

L'adaptation du décor consiste dans l'emploi de motifs qui sont bien en rapport avec le style et le caractère spécial de l'édifice et qui conviennent parfaitement aux formes décorées. Contentons-nous de rappeler ici que la beauté d'une décoration en relief ne consiste pas dans la profusion, mais dans le choix judicieux, la parfaite adaptation et l'heureuse disposition des motifs. Une certaine sobriété convient mieux d'ordinaire que beaucoup de richesse. Imitons les Grecs, qui ont révélé un si bon goût et tant de discrétion dans l'emploi de l'ornement. Même dans les plus somptueux décors, il doit y avoir des parties unies pour faire valoir celles qui sont ornées. De plus, les détails de sculpture ne sont toujours que l'accessoire. Ils ne doivent donc pas cacher ou altérer les lignes principales. Car la fonction de celles-ci est de relier les différentes parties du monument, et par là même, de concourir à son unité.

IV. — La composition architecturale

La composition, en architecture, est l'art de grouper, de disposer de coordonner les éléments de l'édifice de manière à former un tout harmonieux. C'est l'opération principale de l'architecte, du point de vue de l'esthétique et, par suite, celle où il doit déployer le plus d'habileté comme artiste. Les qualités du beau en architecture et les règles déjà exposées se rapportent aussi à la composition architecturale ; mais nous voulons parler ici plus particulièrement de la meilleure manière de grouper les parties d'un édifice et d'employer les ordres. Ces deux choses constituent principalement l'art de la composition, en architecture, parce qu'elles font l'objet de l'invention et la disposition. Le mot composition a le même sens dans tous les arts. Il désigne toujours cette partie qui fait appel surtout à l'imagination créatrice.

Groupement des parties. — Dans une œuvre architecturale, il ne suffit pas que les éléments soient disposés suivant une certaine logique. Ils doivent aussi se grouper de manière à satisfaire autant que possible le regard. Il faut que le spectateur puisse découvrir qu'une personne de goût, qu'un artiste s'est occupé de les coordonner. La première qualité d'un bon groupement est encore l'unité. Or, les éléments principaux d'une construction produisent une impression d'unité quand ils forment un tout visiblement complet. A cet effet, les diverses parties doivent se subordonner à un élément principal et dominant. La vue d'un bel édifice doit produira une sensation de

repos; nous voulons dire que l'œil ne sera pas embarrassé sur l'élément auquel il doit donner la préférence, mais se fixera immédiatement sur une partie principale. Quand le bâtiment ne présente qu'une seule masse, comme l'hôtel des Invalides, à Paris, par exemple, la disposition est bien simplifiée, et tous les éléments restent subordonnés à cette masse. Dans l'exemple choisi, le contour tend à une forme pyramidale, composée du corps de l'édifice et du dôme magnifique qui le couronne.



Basilique de Saint-Pierre, à Rome.

Lorsqu'il y a deux parties dominantes, elles peuvent produire un effet agréable, pourvu qu'elles soient uniformes, de même grandeur et reliées avec art. Voyez, par exemple, les deux tours de Notre-Dame de Paris et celles de la cathédrale de Reims.

Un groupe de trois éléments crée aussi d'ordinaire une heureuse impression. Quand ce sont des parties secondaires, comme des fenêtres, des arcades, elles peuvent rester de même grandeur. Mais lorsque ce sont des éléments principaux, comme des dômes, des

tours, ces trois éléments doivent être absolument de deux dimensions différentes, pour que l'une domine les autres. On a tenu compte de cette loi dans la composition du plan de la basilique de Saint-Pierre, à Rome. Deux petits dômes placés latéralement et en avant du grand font valoir la forme incomparable de ce dernier. La cathédrale de Saint-Paul de Londres est un autre exemple de groupement parfaitement en harmonie avec cette règle. Deux tours semblables reliées par deux beaux portiques superposés forment la façade, tandis qu'un dôme majestueux surmonte la croisée du transept et domine tout le monument.

Quatre éléments importants, dont deux principaux et deux moindres, peuvent parfois donner satisfaction. Mais il faut que ces éléments soient placés symétriquement de chaque côté d'un axe et que l'édifice ait assez de longueur. Il est à remarquer que certains éléments secondaires, comme les arcades, les entre-colonnements, ne peuvent pas être groupés par quatre, parce qu'il y aurait une colonne au milieu, place ordinaire de la porte. C'est le nombre des colonnes qui doit être pair pour obtenir un nombre impair d'arcades ou d'entre-colonnements, et par suite un espace au centre.

Les groupes de cinq ou d'un plus grand nombre d'éléments importants ne sont jamais désirables, parce qu'ils divisent trop l'attention du spectateur. Quand ils ne peuvent être évités, la meilleure manière de procéder est de réunir plusieurs de ces éléments en un seul et de disposer celui-ci de façon à balancer les autres. Par ce moyen, le tout peut présenter l'effet d'une composition où l'on a fait dominer une partie intégrante. Dans tous les cas, il doit ressortir de l'ensemble une impression d'unité par la mise en valeur et en évidence d'un membre principal auquel les autres sont subordonnés. Il faut se garder surtout de réunir plusieurs parties égales et de formes différentes. Car alors, non seulement il n'y aurait pas d'élément dominant, mais encore le tout manquerait d'harmonie par la présence inopportune de ces parties disparates.

Telles sont les grandes lois du groupement dans la composition architecturale. Les mêmes règles s'appliquent à la coordination des parties moins importantes.

Usage esthétique des ordres d'architecture. — Quoique les ordres n'aient pas été créés pour servir de pure décoration, ils ne sont que trop souvent employés à cette fin. Les Grecs ont toujours bâti de manière à ne montrer qu'un étage à l'extérieur, et ils n'ont jamais em-

ployé la colonne que pour soutenir le toit. De cette façon, l'emploi des ordres était aisé et logique. Les Romains ont quelquefois superposé les étages et les ordres d'architecture. Mais par là, ils ont dépouillé ces derniers de leurs caractères propres ; car l'ordre était destiné à être employé seul et à déterminer le style de chaque construction. Il était réservé aux modernes de faire indifféremment usage des ordres et de les multiplier sans égard à leur destination primitive. Ces éléments d'architecture sont devenus ainsi de simples motifs de décoration. Les édifices à plusieurs étages présentent sous ce rapport un problème qui peut être résolu de trois manières : 1° décorer chaque étage d'un ordre différent (ordres superposés); 2° adapter le même ordre à plusieurs étages (ordre monumental); 3° se dispenser des ordres.

Il y a des inconvénients dans les deux manières d'employer les ordres pour les édifices élevés. Si l'on décore chaque étage d'un ordre différent, comme à l'hôtel de ville de Montréal, par exemple, on tombe dans le défaut des Romains ; on détruit l'unité d'impression que doit offrir le monument et l'on s'expose à obtenir des détails trop petits et trop rapprochés. Si l'on comprend deux ou trois étages dans le même ordre, comme l'a fait Claude Perrault dans la colonnade du Louvre, et comme nous en avons un exemple dans l'annexe de l'hôtel de ville de Montréal, l'effet produit est heureux, mais la logique demande que ces grandes colonnes correspondent à quelque chose de semblable à l'intérieur. Si celui-ci présente une salle à deux étages, ou de même hauteur que l'ordre, c'est très bien ; mais tel n'est pas toujours le cas. Toutefois, cette méthode semble encore la meilleure, et c'est celle qui est le plus souvent en usage aujourd'hui.

Quant aux édifices à dix, vingt étages et plus, comme on en construit dans les villes très populeuses, ils ne tiennent qu'indirectement à l'art architectural. Car il est difficile d'observer les règles du bon goût dans ces constructions percées d'une multitude de fenêtres, qui les font ressembler à des cages. Le but de ces ouvertures multipliées est évidemment d'éclairer le plus grand nombre possible de pièces sur un espace restreint de terrain. Mais aussi l'on constate aisément que le désir de la spéculation l'emporte ici de beaucoup sur l'amour de l'art[1]. C'est dans ces édifices surtout qu'il vaut mieux se dispenser

---

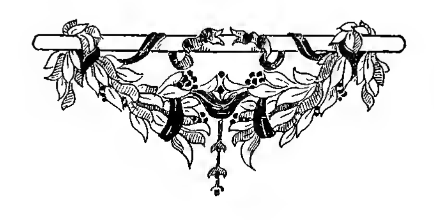
[1] Un auteur définit ainsi les *gratte-ciel* de New-York: "Des ponts en fer posés debout sur une de leurs extrémités, et dans lesquels les wagons de passagers montent et descendent."

des ordres et avoir recours à d'autres motifs de décoration. Certains auteurs conseillent le choix du gothique, pour cette architecture commerciale, parce que ce style s'adapte mieux aux formes en hauteur. Ce serait peut-être le meilleur moyen d'arriver à traiter d'une manière esthétique ce genre de constructions.

Nous voici parvenu au terme de cette étude sur le beau dans l'art de bâtir. Les notions qu'elle renferme nous permettent, croyons-nous, d'apprécier, dans ses grandes lignes, une œuvre architecturale quelconque, et c'était là notre tâche et notre but.

Nous avons considéré l'aspect esthétique de l'architecture, c'est-à-dire ce qui en fait cet art admirable qui a doté presque tous les pays de merveilleux chefs-d'œuvre. Les artistes constructeurs, en élevant dans nos villes tant de splendides monuments, imitent celui qu'on appelle souvent le divin architecte de l'univers. Rappelons à leur honneur, pour finir, ces vers de Sully Prudhomme, dans lesquels il décrit une statue allégorique de l'architecture sculptée par Carpeaux:

L'architecte, debout, orné de ses équerres,
Le pied sur une acanthe et les bras étendus,
Imposant l'ordre aux blocs savamment suspendus,
Prête un sourire auguste à la froideur des pierres !





CHAPITRE VIII

LE BEAU EN SCULPTURE

I. — Notions générales sur l'art du sculpteur

L'HOMME, toujours, eut la passion et le culte du beau. Dès les premiers âges du monde, il manifesta ce culte par l'imitation des êtres créés qu'il pouvait admirer dans l'univers. Il s'exerçait à reproduire en relief les objets que lui offrait l'inépuisable nature. La représentation pure et simple lui suffit d'abord. Telle est chez les Egyptiens l'image de la plante, de l'animal et de la figure humaine, qui devint en outre une graphique conventionnelle.

Plus tard, en Grèce, les idées se développent et l'art se perfectionne. Les sculpteurs ne se bornent plus à une simple imitation pittoresque, ils comparent les individus, copient les modèles, en tirent les formes les plus heureuses et composent des types. Puis ils taillent ces modèles dans le marbre ou les coulent dans le bronze, pour les rendre immuables et en quelque sorte immortels. Ainsi fut créé l'art sculptural, dont les productions charment si souvent le regard de l'homme.

La sculpture n'est donc pas un art créateur à la manière de l'architecture. Pour inventer, elle s'inspire des formes naturelles, et c'est ce qui la fait considérer ordinairement comme un art d'imitation. " La sculpture, dit Charles Blanc[1], est l'art d'exprimer des idées, des sentiments ou des caractères, par l'imitation choisie et palpable des formes vivantes." C'est aussi l'art de traduire les sentiments au

---

1 *Grammaire des arts du dessin.*

moyen d'éléments imaginés. Si l'imitation est souvent nécessaire au sculpteur, c'est comme moyen seulement. Il ne reproduit que pour concréter un idéal. Par la représentation de la plante, de l'animal, et spécialement de la figure humaine, l'art du sculpteur se place au rang des plus expressifs. Ces éléments fournissent à l'artiste des modèles qui, interprétés, lui permettent de traduire en des œuvres charmantes les idées les plus variées et tous les sentiments de l'âme. L'homme surtout présente, dans ses mouvements, ses attitudes et la manifestation de sa sensibilité, des beautés de forme et d'expression qu'on ne peut cesser d'admirer.

Les Grecs, qui ont excellé dans la sculpture comme dans l'architecture, ont laissé des modèles insurpassables de beauté plastique. " La sculpture grecque, dit Pellissier[1], est et restera classique, parce qu'elle unit la vérité à l'idéal et qu'elle offre au suprême degré la pureté des lignes, la grâce des contours, le naturel, l'aisance, l'animation, la noblesse expressive des attitudes."

L'objet principal de la sculpture, c'est le corps humain. Après avoir contemplé et reproduit certains éléments du monde créé, l'homme a retourné son admiration sur lui-même. Il a compris que la forme humaine, déterminée d'avance par la proportion et la symétrie, animée par l'expression et le mouvement, est, de toutes les formes vivantes, la plus parfaite et la plus capable de manifester la pensée et le sentiment. La statuaire naquit lorsque l'homme se mit à imiter son propre corps pour exprimer les idées qu'il voulait communiquer à ses semblables. Toutefois ce n'était là qu'un moyen d'expression. Mais bientôt l'artiste, épris de la beauté corporelle, s'en servit pour manifester le beau. La statuaire devint un art. Depuis, la plastique humaine a été l'objet d'une étude enthousiaste de la part des artistes. Les Grecs surtout y ont apporté une sorte de respect religieux. On eût dit qu'ils regardaient la beauté corporelle comme renfermant quelque chose de la beauté divine.

En faisant ainsi valoir l'esthétique de la forme humaine, le sculpteur s'en est constitué l'apologiste. Cependant, là ne s'arrête pas toujours sa pensée. Il travaille souvent aussi à la glorification des hommes de mérite en érigeant leurs statues sur les places publiques. Dans cette représentation de la valeur intellectuelle et morale se trouvent la part éducative et l'action civilisatrice de la statuaire. Les

---

1 *L'Art ancien*

exemples de vertus que nous ont laissés les grands hommes se perpétuent ainsi à travers les siècles. Ils nous pénètrent de sentiments nobles et élevés. Combien de personnes, en traversant un jardin public, s'arrêtent soudainement devant une œuvre de sculpture, et, après un regard admirateur, partent le cœur remué de résolutions généreuses ! " Un statuaire, disait David d'Angers, est l'enregistreur de l'immortalité." Et Victor Hugo, soulignant pour ainsi dire la pensée même de l'artiste, lui dédiait ces beaux vers :

Va ! que nos villes soient remplies
De tes colosses radieux !
Qu'à jamais tu te multiplies,
Dans un peuple de demi-dieux !
Fais de nos cités des Corinthes !
Oh ! ta pensée a des étreintes
Dont l'airain garde les empreintes,
Dont le granit s'enorgueillit.
Honneur au sol que ton pied foule !
Un métal dans tes veines coule,
Ta tête ardente est un grand moule
D'où l'idée en bronze jaillit[1].

La statuaire revêt volontiers ses personnages du caractère héroïque. " Symboliser de hauts faits, de grandes vertus, d'idéales et sublimes pensées... voilà sa mission. Et c'est ce qui explique le parti que la religion a su en tirer. Elle lui a demandé, en quelque sorte, des monographies de ses saints, afin d'en décorer les triforiums de ses cathédrales, d'en orner les tympans et les porches de ses églises. Et ces beaux personnages de pierre ou de marbre, gravement alignés dans un mystique recueillement, exprimant la vie intérieure et la poésie surnaturelle de l'âme, impressionnent en effet le peuple qui franchit le seuil sacré... La statuaire chrétienne devient ainsi un agent fécond de progrès moral et religieux[2]."

Chez les Grecs, l'art se confondait, pour ainsi dire, avec la philosophie et la religion. Les sages et les artistes étaient mis sur le même rang. Tous les citoyens avaient le plus grand respect pour les statues des dieux. Socrate, fils d'un sculpteur, cisela lui-même un groupe des *Trois Grâces*. Platon regardait la beauté du corps comme la marque ordinaire d'un esprit sain. " L'indifférence d'une na-

---

1 *Feuilles d'automne.*
2 L'abbé Hurel: *l'Art religieux contemporain.*

tion en matière de sculpture, dit Charles Blanc, accuse un vice dans l'éducation publique... Ce n'est pas être complètement religieux que de mépriser ou seulement négliger l'étude de la forme qui est sortie des mains de Dieu si admirable, si harmonieuse, si profondément belle, que notre esprit suffit à peine à le comprendre et notre langage à le dire."

Mais cette étude ne doit pas faire tomber dans le sensualisme. Parce que le corps humain est un chef-d'œuvre, ce n'est pas une raison de le représenter dans toute sa nudité. Une telle reproduction de la beauté corporelle est de nature à ravaler la personne humaine plutôt qu'à l'élever. Du moment que l'art prend l'homme pour objet, il ne doit chercher à exprimer que ce qu'il y a de beau en lui : les formes les plus nobles du corps, le rayonnement de la vie, le reflet de l'âme sur la physionomie. Pour être suffisamment drapé, le corps ne perd rien de sa beauté. La statue de *Minerve* et la plupart des bas-reliefs du *Parthénon*, par Phidias, représentent des personnages vêtus. Les autres sont en partie drapés. En sont-ils pour cela moins beaux et moins admirables ? Est condamnable surtout le nu complet, le nu troublant, qui ne peut être excusable, chez l'artiste, ni par le désir de révéler sa science de l'anatomie, ni par l'enthousiasme qu'excite en lui la beauté des formes humaines, puisque ces deux raisons n'empêchent nullement de couvrir ce qui doit l'être, ne fût-ce que par une draperie volante. " Les sculpteurs grecs de la meilleure époque, dit le Père Lacouture[1], sans autre lumière que le tact exquis dont ils étaient doués, s'appliquèrent à éviter dans leurs œuvres tout ce qui pouvait provoquer les passions, afin que rien ne troublât l'admiration des spectateurs. Leurs œuvres, loin de rien perdre à cette absence d'attraits inférieurs, y trouvent une supériorité de beauté qui a fait le ravissement des siècles. De nos jours malheureusement, le plus grand nombre des artistes (en Europe) méconnaissent cette vérité et suivent une voie opposée. Leur première préoccupation paraît être de parler aux sens le langage de la passion." " Alors ce n'est plus la beauté qui charme, ajouterait Winckelman, c'est la volupté qui séduit." Hégel s'exprime ainsi sur le même sujet : " La pudeur est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme qui a conscience de sa haute destination intellectuelle doit considérer la simple animalité comme indigne de

---

1 *Esthétique fondamentale.*

lui. Il doit cacher, comme ne répondant pas à la noblesse de l'âme, les parties du corps qui ne servent qu'aux fonctions organiques et n'ont aucune expression spirituelle[1]." Quand il est esthétique d'ailleurs et qu'il laisse suffisamment voir ou deviner la forme corporelle, le vêtement apporte de la variété dans une œuvre et lui aide à satisfaire aux conditions de l'esthétique. C'est ce que nous allons constater maintenant par l'étude du beau dans l'art du sculpteur.

II. — Les qualités du beau — l'expression, la proportion, la variété, l'unité et l'harmonie — appliquées à la sculpture

L'expression. — Pour nous donner l'émotion esthétique, une idée doit jaillir de l'œuvre sculpturale. Le physique seul de l'homme n'a jamais suffi à inspirer une œuvre vraiment artistique. Nous sommes trop habitués à voir la personne humaine vivante pour nous laisser émouvoir par sa représentation inerte. Il faut donc que la vie paraisse animer les formes du corps, qui ne sont, pour ainsi dire, que l'enveloppe de l'esprit. Le modelé de la physionomie surtout sera transfiguré par la vie intellectuelle et morale.


Jupiter.

Les maîtres n'ont jamais perdu de vue cette alliance nécessaire de la forme et de l'idée, ce rapport étroit entre le corps et l'esprit. Phidias, par exemple, en sculptant son *Jupiter Olympien*, communiqua au visage du père des dieux l'expression d'une haute puissance, d'une aimable bonté et d'une douce sérénité. Dans son *Moïse*, Michel-Ange montre la force physique et morale unie à l'énergique sévérité qui caractérisa le législateur des Hébreux. Rude, dans son *Chant du départ*, exprime l'enthousiasme qui s'empare de tous, même des vieillards et des enfants, au cri d'alarme de la patrie. Cette expression et cette vie, le sculpteur les obtient au moyen de l'attitude des

[1] Voir aussi *l'Art et la morale*, par le Père Sertillanges.

personnages, de leurs gestes et du jeu de leur physionomie. Dans le dernier exemple, la pierre semble crier, s'agiter, s'élancer vers l'ennemi. C'est l'expression qui anime et transfigure la matière. Plus cette expression est naturelle, majestueuse, élevée, plus l'œuvre est



Le chant du départ.

digne d'admiration. " Les beaux-arts, a dit Joubert, ont pour seule noblesse et ne doivent avoir pour seule ambition que de faire imaginer des âmes par le moyen des corps."

Pour que l'œuvre sculpturale soit parfaite, la manifestation des sentiments élevés doit s'allier à la beauté des formes corporelles. Or

la beauté des formes sculptées s'exprime par le caractère et l'idéalisation du modèle. Vus de près, les plus beaux sujets laissent toujours paraître quelque lacune. Il faut donc corriger les défauts observés dans les individus pour s'élever à la perfection idéale de l'espèce. Par exemple, qu'un artiste veuille sculpter un cheval. S'il a le désir de produire une œuvre parfaite, il ira étudier le noble animal d'après nature. Il observera que tous les chevaux ne sont pas exactement semblables. L'un a la taille haute ou élancée, l'autre les membres lourds et trapus. Celui-ci se distingue par une crinière longue et fournie, celui-là par une tête élégante et altière. Mais tous ces chevaux ont des caractères communs qui les classent dans la race chevaline. L'artiste choisira parmi ces caractères ceux qui appartiennent à l'espèce et en composera un type qui se rapprochera le plus possible de la perfection qu'il a conçue.

Quand il s'agit de la forme humaine, la tâche est plus ardue, car ici la variété est presque infinie. Qui pourra énumérer les qualités, les physionomies et les expressions diverses qui se trouvent dans l'humanité ? Aucun type ne peut donc représenter le genre humain. Mais l'art peut arriver à produire une figure qui exprime la beauté de l'homme, sa noblesse, sa grâce. La méthode restera la même. L'artiste s'élèvera des qualités individuelles aux qualités génériques, par la comparaison de son œuvre avec ce que la nature lui offre de plus beau et ce que son imagination lui inspire de plus parfait. Phidias et tous les grands sculpteurs ne cessaient d'étudier ainsi les meilleurs modèles. C'est par ce moyen qu'ils arrivèrent à un degré supérieur de perfection dans leurs ouvrages. " L'œuvre de Phidias étant à la fois caractérisée et belle, a écrit Charles Blanc, elle était une œuvre de sculpture par excellence. En effet, le caractère, qui peut suffire à la peinture, ne suffit point à la statuaire. Il lui faut encore la beauté. Pourquoi ? Parce que la statuaire n'ayant pas d'autra moyen d'expression que la forme, ne peut à aucun prix la sacrifiere Tandis que les peintres, pour compenser l'altération des belles formes. ont à leur disposition le trésor des couleurs, l'éloquence de l'âme dans, les yeux, la transparence du teint, toutes les apparences de la vie, toute la signification de la nature qui encadre leurs personnages, le sculpteur ne dispose que d'un marbre froid, d'un bronze dur, et ce bronze, ce marbre, sans la beauté des formes, ne sont plus qu'une disgrâce pesante, une offense matérielle qui s'impose au regard[1]."

---

[1] *Op. cit.*

L'expression sculpturale n'admet pas l'exagération. Le mot statuaire est un dérivé de *stare* — *être debout*. Cette étymologie laisse assez entendre qu'une statue doit posséder un parfait équilibre. Et, pour que le regard ne soit pas offensé, cet équilibre sera non seulement réel, mais apparent. Il doit en être de lui comme de la solidité en architecture. Tout mouvement violent, exagéré, nuit à cette apparence de stabilité, de calme, de repos qui convient à une statue. Par conséquent, les situations que le sculpteur doit préférer sont celles qui expriment des actions peu compliquées, des passions contenues ou des états passifs de l'âme; par exemple l'orgueil d'une victoire, comme dans le *David* de Michel-Ange; l'humilité jointe au repentir, comme dans la *Madeleine* de Canova. Il n'en est pas de même dans le bas-relief. Ici, le sculpteur peut à son gré agiter les membres, déployer les draperies de ses figures. Le marbre qui les soutient corrigera tous les mouvements qui, dans l'espace, paraîtraient trop hardis.



Madeleine repentante, par Canova.

Pour rester vraie et belle, la statuaire doit de même bannir l'excès dans le jeu de la physionomie. Par exemple, l'admiration poussée jusqu'à la stupéfaction, la crainte devenue voisine de l'épouvante, pourront peut-être un moment saisir les spectateurs, mais ce ne sera qu'aux dépens de la pureté des lignes et de l'effet soutenu. La dignité même du dieu ou du héros représenté n'est-elle pas une raison de garder à l'œuvre une certaine sobriété de mouvement et d'expression? La divinité doit rester au-dessus des passions humaines, et le héros conservera, même dans la douleur, sa force et sa grandeur d'âme.

La statuaire antique nous fournit également des modèles de retenue et de mesure dans la pose et l'expression. Les *Laocoon*, les *Niobi-*

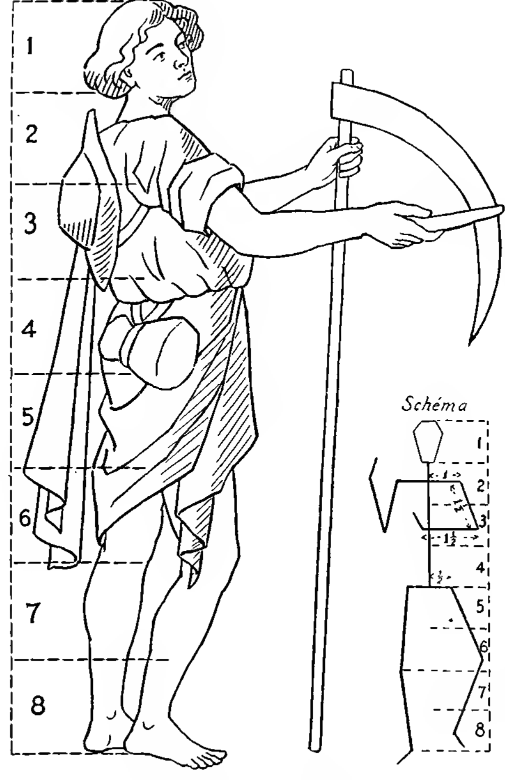
des, nous montrent le paroxysme de la douleur tempéré par la modération des mouvements, ainsi que par l'expression d'une admirable fermeté. On ne doit faire exception que pour deux ou trois œuvres, comme le *Gladiateur combattant* et le *Discobole*, qui rachètent la violence du mouvement par la science de l'anatomie et le naturel du geste. " Condamné par les bornes de son art, dit encore Charles Blanc, à ne saisir qu'un instant du mobile spectacle de la nature, le sculpteur, plus encore que le peintre, doit choisir cet unique instant de manière que notre pensée y ajoute facilement ce qui a précédé et ce qui doit suivre. Puisque tout personnage de la peinture et de la statuaire est fatalement immobile et puisque la figure sculptée est encore plus immobile que la figure peinte, ne faut-il pas que notre imagination prête aux ouvrages de l'art le mouvement et la vie dont ils n'ont que l'apparence ? L'essentiel est donc pour l'artiste de mettre notre esprit en activité, de façon à nous faire voir par les yeux de la pensée ce que réellement nous ne voyons point."

La statuaire ne saurait représenter le vice, qui est un type de laideur. Puisque le mal est un désordre, il est incompatible avec le beau, qui est la splendeur de l'ordre. La statuaire, qui immobilise l'action, ne peut s'abaisser à perpétuer le laid. Elle est donc heureusement condamnée à ne représenter, à ne symboliser que des œuvres saines, des sentiments généreux, des idées nobles ou héroïques. Toutefois, il est permis au sculpteur d'exprimer des caractères bas et vils, au moyen d'êtres inférieurs ou de mélanges fantastiques de l'homme et de l'animal. Les Grecs, qui comprenaient excellemment l'art sculptural, inventèrent les faunes, les satyres et les centaures pour représenter les bas instincts de l'humanité. La bestialité introduite dans ces figures motive l'expression du vice et apporte le caractère là où ne pouvait être la beauté. Lorsque ces créations entrent dans un groupe où se trouve la figure humaine, comme dans le *Thésée vainqueur du Minotaure*, de Claude Ramey, ou l'*Hercule domptant le centaure*, de Jean de Bologne, elles servent à faire ressortir la noblesse de l'homme, déjà relevée dans cet exemple par les traits de l'héroïsme. Au moyen âge, les sculpteurs firent aussi usage d'êtres fabuleux ou fantastiques, pour symboliser le vice et l'antagonisme entre le bien et le mal. L'ornementation sculptée de cette époque nous offre une variété infinie de ces bêtes imaginaires. Le démon est représenté sous toutes les formes. Il est tantôt griffon, chimère ou sphinx, tantôt serpent, aspic ou dragon. Le symbolisme, dans l'art, peut donc excuser jusqu'à la représentation de monstres hideux.



Hercule domptant le centaure, par Jean de Bologne.

La proportion. — En sculpture, la proportion, il faut le remarquer, n'est pas libre, mais elle est imposée à l'artiste par la nature même de l'être qu'il représente. Le créateur a donné aux membres et aux organes de chaque espèce vivante des rapports de grandeur immuables, constants. Méconnaître ces rapports dans les œuvres d'art serait évidemment s'éloigner du vrai, première condition du beau. La caricature seule a le droit de recourir à une sorte d'anamorphose, unique moyen d'atteindre son but, qui est de ridiculiser.



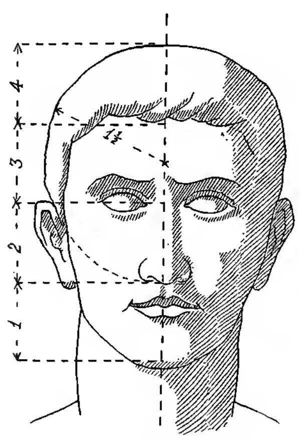
Proportions du corps humain.

L'idée de proportion éveille nécessairement celle de comparaison, de relation, et, par suite, de commune mesure entre les différentes parties d'un tout. Nous avons vu qu'en architecture, l'unité de mesure est le module ou demi-diamètre de la colonne à sa base. Il fallait quelque chose de semblable, une règle, un *canon*, pour déterminer les proportions modèles du corps humain et guider les artistes dans leurs œuvres. Les maîtres de l'art, chez les différents peuples, n'ont pas toujours été d'accord sur ce point, et plusieurs systèmes ont été proposés.

Selon Prisse d'Avennes et Marchandon de la Faye[1], les Égyptiens avaient choisi la main pour unité de mesure. Ce membre, paraît-il, est le seul qui grandisse constamment dans la même propor-

1 *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments.*

tion avec les autres parties du corps. Mais comme la main entière fut considérée trop longue pour préciser toutes les grandeurs, les Égyptiens recoururent à l'un des cinq doigts, le médium. Plus tard, chez les Grecs, le canon des Égyptiens fut perfectionné par Phidias, Polyclète et les autres grands sculpteurs. Polyclète exécuta une statue modèle où il fixa avec soin les proportions du corps humain. Elle représentait un des gardes du roi de Perse armé d'une lance. Les artistes la regardaient comme faisant loi : " Les canons des rivaux de Polyclète, disaient-ils, étaient l'ouvrage de l'art, mais celui-ci est l'art lui-même." Vitruve paraît avoir été le premier à prendre la tête comme unité de mesure du corps humain. " La tête, dit-il, depuis le bas du menton jusqu'au sommet, forme la huitième partie (de la stature)." Il fait remarquer aussi que l'homme, debout, les bras étendus en croix, se trouve avoir une hauteur égale à la largeur et peut être contenu dans un carré. Les modernes suivent généralement le système de Vitruve, tel qu'il est exposé depuis la Renaissance dans les écrits des peintres, des sculpteurs et des anatomistes. Jean Cousin, surnommé le Michel-Ange français, a laissé le même canon dans ses ouvrages didactiques. D'après ce système, il y a trois longueurs de tête pour le tronc, y compris le cou, et quatre pour les jambes. La longueur du bras mesure trois têtes, et celle de la main, une face (trois quarts de tête). Il établit également les porportions de la tête d'adulte, qu'il divise en quatre parties égales ou quatre longueurs de nez. Enfin, il fait remarquer que le crâne, chez l'enfant, par rapport au reste de la tête, est plus grand que chez l'adulte. Des canons semblables, que l'on trouve dans les ouvrages spéciaux, rappellent la mesure des yeux, des oreilles, de la bouche et de toutes les parties du corps.



Proportions de la tête.

Plusieurs auteurs apprécient de plus les changements que subissent les proportions de la stature avec l'âge. Parmi eux, Watelet est l'un des plus clairs. Voici l'essentiel de son intéressante théorie. Les proportions de l'enfant ne sont pas le diminutif exact de celles de l'homme fait, et l'on ne peut représenter le premier en diminuant pro-

portionnellement toutes les parties du second. La tête, par exemple, dans l'enfance, est beaucoup plus grosse, comparativement au corps, que dans les âges subséquents. A trois ans, cinq fois la longueur de la tête forme la hauteur de l'enfant. A quatre, cinq et six ans, sa hauteur est de six têtes et plus, pour arriver, dans l'âge fait, à huit têtes. La proportion de sept têtes et demie convient à un jeune homme à la fleur de l'âge et dont une éducation délicate n'a pas encore permis le développement complet. C'est ainsi que se trouve proportionné l'*Antinoüs*. Une hauteur de huit têtes pour la figure entière convient à la stature d'un jeune homme dans le plein épanouissement de ses forces et rompu aux exercices physiques. C'est celle qui a été observée dans le *Gladiateur combattant*. L'âge viril se caractérise par des formes moins allongées. La statue de l'*Hercule Farnèse* a un peu plus de sept têtes et demie. Il semblerait que l'artiste a voulu faire sentir, par cette petite diminution, la consistance que laissent prendre aux hommes de cet âge des mouvements plus réfléchis et moins impétueux. L'approche de la vieillesse doit donner des formes encore plus trapues, qui dénotent l'appesantissement des parties solides. Le *Laocoon* n'a que sept têtes et demie. Dans l'âge extrême, le dépérissement occasionne différents changements dans les proportions, qui ne doivent plus être évaluées.

Le canon ainsi compris laisse néanmoins certaines libertés au sculpteur. Dans le corps humain, les parties peuvent se prêter à l'expression d'un caractère déterminé sans déroger aux proportions normales, pourvu que l'unité de mesure soit toujours prise dans l'homme même. Si l'artiste observe les relations réciproques de grandeur entre les différents membres, rien ne l'empêche de figurer à son gré des personnages trapus et lourds, ou élégants et légers. Car le canon s'applique au squelette, composé de parties osseuses et rigides, mais non à la musculature ni à la chair. En prononçant ou en atténuant ces dernières, le sculpteur peut donc exprimer le caractère qu'il désire. Nous trouvons deux beaux exemples d'applications différentes du canon dans l'*Hercule Farnèse*, de Glycon, et le *Mercure volant*, de Jean de Bologne. Le premier, par ses muscles prononcés, exprime une force physique imposante, tandis que le deuxième personnifie l'élégance, l'agilité, au moyen de la sveltesse des formes et de la hardiesse de l'attitude.

De ce qui précède nous pouvons déduire que la science première du sculpteur est l'ostéologie, qui étudie la forme et les proportions des

os dans l'ensemble et dans chacune des parties de l'espèce vivante. Beaucoup moins importante est la myologie, ayant pour objet les parties élastiques du corps, car celles-ci sont sujettes à la variété infinie que la nature est chargée de présenter dans les individus. " Je tiens, disait Ingres, à ce qu'on connaisse bien le squelette, parce que les os forment la charpente même du corps, dont ils déterminent les longueurs, et qu'ils sont pour le dessin des points continuels de repère. Je tiens moins à la connaissance anatomique des muscles. Trop de science en pareil cas nuit à la sincérité du dessin et peut détourner de l'expression caractéristique, pour conduire à une image banale de la forme."

La variété. — Dans la statuaire, la variété est une condition de logique et d'esthétique. Le sculpteur représente un être vivant. Il doit donc bannir de son œuvre la raideur et la contrainte, incompatibles avec le mouvement et la vie. Un personnage reproduit dans l'attitude d'une sentinelle fixe accuserait une immobilité qui ne tarderait pas à fatiguer le regard du spectateur. Cette apparente rigidité ne convient qu'aux représentations de personnes couchées dans la mort, comme il a été fait dans certains tombeaux. Hors ce cas, l'artiste choisira des attitudes et des poses exprimant l'aisance, la souplesse, l'action. Or rien de plus divers que les attitudes et les mouvements de l'homme. Même au repos, nous pouvons donner à nos membres une infinité de positions différentes. Il est donc facile d'obtenir la variété désirable.

Comme les mouvements chez l'homme ne se produisent pas ordinairement avec symétrie, il ne doit pas y avoir non plus symétrie parfaite dans l'attitude des quatre membres. L'un d'eux au moins prendra une pose un peu différente des autres. Les sculpteurs grecs, et, à leur exemple, certains artistes modernes, ont su donner une aisance et une grâce frappantes à la représentation de personnages immobiles, comme les caryatides, simplement par la flexion légère d'un bras, d'une jambe.

Souvent, dans une statue, l'un des deux bras s'étendra en un geste franchement articulé, comme dans celle de *Marc-Aurèle* à Rome. C'est ici le signe énergique d'un héros apportant la paix à un peuple irrité et envahi par l'ennemi. Parfois, la tête ou même tout le corps sera incliné, pour marquer certains mouvements physiques ou certains sentiments de l'âme, ou bien encore pour rendre l'attitude d'une personne appuyée sur un accessoire, comme dans le *Satyre* de

Praxitèle ou l'*Hercule Farnèse.* Enfin le torse et tous les membres seront représentés quelquefois en une action vigoureuse, comme on le voit chez le *Discobole*, et surtout chez le *Gladiateur combattant.* Il faut toutefois reconnaître que le mouvement, dans le dernier exemple, est un peu violent pour la statuaire.



Statue équestre de Marc-Aurèle, à Rome.

Lorsqu'il s'agit d'un groupe, la variété est plus facile encore, et elle s'impose aussi davantage, parce que les éléments dont dispose le sculpteur sont plus nombreux. Toutefois, lorsque tous les personnages du groupe s'acquittent d'une même action, comme dans les *Chanteurs* de Luca della Robbia, il ne faut pas chercher la diversité aux dépens de la vérité.

Que le sculpteur vivifie donc son œuvre par le mouvement et les contours variés. Les grands artistes ont toujours vu la beauté de l'homme non seulement dans sa physionomie, mais dans son attitude et dans toute sa stature. C'est pourquoi un sujet bien ordonné plaît déjà par sa silhouette et révèle sa beauté même à distance. Quand une personne se dirige vers nous, ne se dessine-t-elle pas d'abord par ses mouvements et ses attitudes ? Le caractère d'un homme et les sentiments qu'il éprouve se manifestent aussi plus ou moins dans tout son être. "Chez l'homme, dit Marion[1],

[1] *Leçons de psychologie.*

la facilité du mouvement est un signe habituel de certaines qualités morales qui sont précisément celles qui plaisent le plus. Par exemple, la souplesse et l'abandon du mouvement sont des signes de confiance, de sympathie, de bonté. . . ."

Il ne suffit pas de rechercher l'action, le mouvement, il faut tendre aussi à sa qualité esthétique. Chez les anciens, on attachait tant d'importance à l'élégance du geste, à la noblesse du maintien, qu'on leur imprimait un caractère religieux. Tel beau mouvement qu'on avait admiré chez une vierge portant les vases du sacrifice, ou dans l'action d'un jeune homme vaquant aux cérémonies, devenait un rite. Les artistes allaient aussi au milieu des danses étudier les belles poses, les allures agréables, et choisir celles qu'ils trouvaient dignes d'être fixées par la sculpture. Au théâtre d'Athènes, les spectateurs étaient tellement sensibles à la convenance du geste, que tout ce qui s'en éloignait était censuré sans pitié.

Le geste de la main est le plus apparent et aussi le plus expressif. C'est dire combien il importe qu'il soit esthétique. La première qualité du geste est le naturel. Il doit être dicté par une sorte de facilité native qui le rend significatif sans affectation ni raideur. Mais le naturel n'est pas suffisant. Le style doit aussi imprimer son cachet au geste en l'idéalisant. Qu'est-ce donc qui distingue l'idéal du naturel ? L'idéal est ici la marque, le caractère communiqué au geste en le résumant et en lui donnant l'apparence de la durée. Un signe, un geste peut être fait de diverses manières, aussi expressives les unes que les autres, mais sans avoir la même beauté. Dans ces nuances, souvent insensibles au vulgaire, l'artiste saura distinguer celle qui convient à son œuvre, à savoir le geste typique, durable, idéal.

Contrairement à l'acteur, qui est obligé quelquefois d'amplifier son action pour mieux faire sentir certains passages, le statuaire doit choisir le mouvement qui se prête le mieux à être représenté immobile, cristallisé, éternel. L'exagération nuirait à cette représentation. La sculpture étant muette, un geste outré désavouerait ce silence.

Dans la statuaire, la draperie est un autre élément de variété et même d'élégance ; et par draperie, il faut entendre ici tout vêtement qui, n'ayant rien de spécial, peut convenir à tout climat, à tout pays. Le costume, au contraire, est le vêtement particulier d'un peuple, d'une époque. L'antiquité, dans ses meilleures périodes, drapa ses figures, tandis qu'aux siècles de décadence, elle les costuma.

La draperie ne doit pas adhérer complètement à la peau. Ce serait manquer à la pudeur et même au vrai sentiment de l'art. A quoi servirait le vêtement si le nu transparaissait au travers ? Une figure ainsi drapée ne montrerait que des formes émoussées et serait moins chaste que la nudité même. D'autre part, le vêtement ne doit pas tellement cacher le corps et les membres qu'on n'en puisse plus découvrir le mouvement. Le sculpteur et le peintre sacrifieraient par là même l'un des plus grands moyens d'expression. Il faut donc un juste milieu. Molière, dans les vers suivants sur la *Gloire du Val-de-Grâce*, exprime élégamment ce que demande ici ,lart :

> .... ces belles draperies,
> Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
> Mais qui pour le marquer soit un peu retenu,
> Qui ne s'y colle point, mais en suive la grâce...

S'il faut que le vêtement montre le mouvement de la figure, il doit faire voir aussi l'action que cette figure vient de terminer; et cela par le brisement des plis, dont la tendance à une première direction a été contrariée par une direction nouvelle. On ne peut réussir cette partie d'une œuvre sculpturale sans l'étudier d'après nature. C'est du reste ce que faisaient les maîtres. Ils avaient tellement l'amour de la vérité dans l'art que, souvent, ils étudiaient les membres d'abord nus, puis drapés.

Les Grecs, ces maîtres immortels, nous ont enseigné comment traiter le vêtement dans la sculpture. Quelle grâce, quel naturel, quelle élégance, par exemple, dans les *Victoires* drapées du temple de la Victoire Aptère, à Athènes ? Les plis s'effacent, s'écartent, se pressent, se creusent ou se cassent, suivant les formes qu'ils recouvrent et le mouvement du sujet. Il est vrai que le vêtement des Grecs était plus esthétique que le costume moderne. Il laissait mieux voir le modelé et l'action du corps, prêtait à la stature une aisance noble et distinguée. Mais il faut dire aussi que les artistes ont su tirer avantage de toutes ces qualités dans leurs œuvres.

Le perfectionnement le plus raffiné de la draperie se trouve dans la frise du *Parthénon* exécutée par Phidias. Il était réservé à ce grand sculpteur de révéler jusqu'à quel point le vêtement peut devenir l'image de nos habitudes morales. Les tuniques des jeunes filles qui forment la procession des *Panathénées* prennent un caractère religieux

par la symétrie et la régularité de leurs plis. Ces draperies, qui semblent n'avoir été touchées par aucune main, ni même par le souffle du vent, témoignent en quelque sorte de la virginité de celles qui les portent.



La Victoire aux sandales, du temple de la Victoire Aptère, à Athènes. (A l'état mutilé.)

Phidias et ses contemporains ont si bien nuancé l'expression du vêtement, que les statues et les bas-reliefs exécutés par eux et qui nous sont parvenus tronqués, peuvent être reconnus par ces nuances. La draperie de ces sculptures révèle clairement quel est le dieu ou le personnage représenté et quelle action il accomplit. C'est ainsi que, par la puissance d'un art insurpassable, le vêtement est devenu l'expression muette d'une condition, d'un état d'âme.

Mais l'artiste n'a pas toujours le choix du vêtement, et parfois le costume moderne s'impose avec tous ses défauts. Ce costume, au lieu de laisser soupçonner les formes du corps, les dissimule, les contrefait ou les gêne, et, pour observer les convenances historiques sans pécher contre les règles de l'art, le sculpteur est parfois obligé de s'écarter de l'imitation littérale. C'est ce que fit Houdon pour son *Voltaire.* La statue étant destinée à un intérieur, il habilla son sujet d'une ample draperie possédant tout à la fois le caractère d'une robe d'étude et celui d'une toge.



Procession des Panathénées — Frise du Parthénon.

Cependant, lorsque la figure doit occuper un haut piédestal, au milieu d'une place publique, d'autres conditions s'imposent à l'artiste, qui est bien obligé alors de vêtir son sujet du costume historique. Même dans ce cas, par une introduction de certains accessoires du vêtement, un sculpteur de goût donnera un caractère esthétique à son travail. Un roi, par exemple, sera revêtu de son manteau, un juge, de sa toge. Les attributs, ou objets symboliques accompagnant le personnage, finiront de préciser la signification de l'œuvre.



La Diane chasseresse.

L'unité et l'harmonie. — Il reste à considérer les deux dernières qualités du beau en sculpture : l'unité et l'harmonie.

L'unité que le sculpteur doit principalement chercher dans son œuvre est celle qu'on pourrait appeler unité de convergence. C'est la qualité par laquelle l'expression du geste et celle de l'attitude répondent à l'expression du visage. C'est l'union organique qui fait que, dans un groupe, tous les personnages sont ordonnés de manière à faire valoir l'idée maîtresse de la composition. La puissance d'expression d'une œuvre dépend de cette convergence des éléments sensibles mise en rapport avec l'idée et le sentiment de l'artiste. Voyez

dans le *Chant du départ* de Rude comme tous les personnages paraissent animés du même enthousiasme et s'élancent unanimement à la défense de la patrie, comme tous les éléments sont conçus de façon à exprimer le plus pur patriotisme ! Un autre bel exemple d'unité parfaite en sculpture se trouve dans une œuvre ancienne appelée *Diane chasseresse.* La déesse et la biche qui l'accompagne s'avancent comme mues d'un même élan. Pour marquer davantage l'union des deux éléments du groupe, l'artiste a représenté Diane tenant la biche par une corne. On ne peut mieux comprendre l'unité.

C'est donc en créant des parties faites l'une pour l'autre, et en conformant leur expression à l'idée dominante de la composition, que l'on obtiendra l'unité désirable, l'unité vivante. Le résultat, si l'on suppose par ailleurs qu'on a tenu compte des autres conditions du beau, sera la délicate harmonie des maîtres. La sérénité qui émane de leurs œuvres, le charme qu'elles laissent dans l'âme, sont la preuve de compositions vraiment harmonieuses. Même en un sujet douloureux ou convulsif, elles produisent encore cette impression de calme qui distingue l'art du réel. Le *Laocoon* ou la *Niobé*, le *Christ* de Carpeau ou la *Pietà* de Michel-Ange possèdent une dignité, une majesté qui s'élève bien au-dessus du spectacle que nous offrirait une réalité correspondante.

III. — Conditions d'esthétique particulières à la sculpture

Deux cas particuliers à la statuaire s'offrent maintenant à notre étude : les *tenons* dans les sujets détachés et la *perspective* dans les bas-reliefs. Lorsqu'un membre de la figure sculptée s'éloigne de la masse au point de causer un manque de solidité, l'artiste est obligé de le soutenir au moyen d'un *tenon*. On appelle ainsi une partie étrangère au corps de la statue et que le sculpteur conserve ou place pour assurer une résistance suffisante à l'œuvre. Les *tenons* sont aussi des accessoires qui entrent dans certaines compositions simplement comme motifs adhérents, par exemple une stèle ou un tronc de colonne.

Ces additions motivées sont-elles inesthétiques ? Oui, si l'artiste ne sait pas les dissimuler habilement ou s'en servir comme d'objets nécessaires à la figure sculptée. Certains statuaires les utilisent pour meubler des vides qui, sans cela, seraient trop considérables, ou pour élargir la partie inférieure de la statue et lui donner plus de stabilité. Parfois les *tenons* permettent aussi de produire de la variété, en opposant, par exemple, l'écorce rugueuse d'un tronc d'arbre, ou les plis prononcés d'une draperie, à la surface unie de la chair.

Nous trouvons des exemples de *tenons* qui figurent avec art dans les marbres antiques. Le *Faune* de Praxitèle s'appuie élégamment sur



La *Pietà* de Michel-Ange.

un tronc d'arbre, comme pour prendre un peu de repos au milieu de ses courses champêtres. La biche qui accompagne la *Diane chasse-*

resse bondit près d'une tige morte, pour annoncer la forêt où va s'enfoncer la déesse. La jambe droite du *Discobole* de Naucydès est rattachée à une souche par un *tenon* qui aide à contrebalancer le poids du disque que le jeune homme, le *Discobole*, tient à la main gauche. Chez les modernes, Pradier fut peut-être celui qui se joua le plus des difficultés que présentent les *tenons*. " Il y voyait, dans certains cas, dit Charles Blanc[1], non pas un aveu de l'impuissance du sculpteur, mais une nécessité heureuse; et par cela seul que de pareils moyens sont étrangers à toute imitation de la nature, il les considérait comme indiquant avec franchise une œuvre façonnée de main d'homme, une forme adhérente encore, par une attache dernière, au bloc de marbre d'où le génie de l'homme l'a tirée."

Mais cette habileté de l'artiste dans la pratique de son art n'empêche pas que, d'une manière générale, on doive éviter l'emploi des *tenons*. Trop souvent ces parties ne deviennent nécessaires que par une trop grande hardiesse du sculpteur à reproduire des mouvements violents. De ce point de vue, Michel-Ange enseignait la modération du geste en sculpture par cette hyperbole : "Il faut qu'une statue se compose de telle sorte qu'elle puisse rouler du haut d'une montagne sans qu'aucun de ses membres vienne à se rompre."

En ce qui concerne la *perspective*, les sculpteurs grecs n'ont jamais oublié que le fond de leurs bas-reliefs était un plan solide et qu'ils ne pouvaient le considérer comme représentant l'atmosphère. Toujours logiques dans leur art, ils n'ont jamais essayé de reproduire, en sculpture, l'apparente profondeur d'un tableau. Les ombres que porte un bas-relief sur le fond d'où il sort accusent assez clairement la présence de ce fond, et c'est un contresens que d'y représenter des objets éloignés. Du reste, si l'on voulait faire cette représentation, il faudrait diminuer graduellement la dimension des figures suivant les règles de la perspective. Mais les ombres portées [2] seraient nécessairement aussi fortes pour les parties éloignées que pour les rapprochées, et il y aurait encore là contradiction. Non, le sculpteur ne peut dans le bas-relief produire la même illusion qu'en peinture, et, en voulant simuler l'espace, il s'éloigne sans raison de la vérité. La sculpture antique, avec son manque de perspective, est plus esthétique que

[1] *Op. cit.*

[2] On appelle *ombres portées* des ombres projetées sur une surface par un corps éclairé.

le bas-relief moderne dans son ambition à représenter la profondeur. On ne peut alléguer, pour expliquer cette abstention de la part des Grecs, qu'ils ne connaissaient pas la perspective, car, au dire de Vitruve, des peintres contemporains d'Eschyle avaient déjà appliqué les lois de cet art à des décorations scéniques. Ce n'est donc point ignorance de leur part. La vérité, c'est que leur goût esthétique se refusait à rompre la gravité de l'architecture par des représentations qui eussent paru percer la muraille pour se continuer au delà.

Signalons aussi le défaut de ces bas-reliefs où le raccourci des objets est nécessairement trop prononcé, où, par exemple, le pied d'une jambe représentée en mouvement paraît toucher la cuisse. Encore une fois, pourquoi rechercher puérilement des illusions impossibles ou permises seulement en peinture ? Il vaut beaucoup mieux obéir à des lois logiques et satisfaire à des vérités indiscutables que d'intéresser simplement par des poses hardies ou par certains jeux de lumière et d'ombre. Le sculpteur gardera la bonne voie, s'il se dirige suivant les principes et les modèles de l'art grec et s'il respecte les limites que cet art s'est lui-même imposées. Toujours mesurés dans leur élan, toujours délicats dans leurs œuvres, les Grecs nous enseignent que la sculpture en bas-relief n'est jamais mieux dans son rôle que lorsqu'elle épouse le caractère de l'objet ou du monument qu'elle décore. Les frises du *Parthénon*, sculptées par Phidias, sont, dans ce sens, de la plus haute qualité et montrent la perfection idéale du bas-relief. Comme elles sont admirables ces figures qui se succèdent en une longue et majestueuse procession et qui semblent passer en effleurant la muraille, comme des fantômes prêts à s'effacer au moindre souffle d'un vent indiscret. Aussi, l'auteur de cette frise restera le maître immortel de tous ceux qui manient le ciseau. Nul ne parviendra jamais à produire des œuvres qui surpassent en grandeur et en sublimité celles de cet Homère de la sculpture[1]. Que les artistes rafraîchissent et fortifient donc leur talent par la contemplation de cet art toujours jeune et auquel on peut appliquer ce vers de Boileau :

> C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

IV. — La composition sculpturale

Ce chapitre ne serait pas complet sans quelques notions sur la composition sculpturale. L'effet plus ou moins puissant de l'œuvre du sculpteur dépend de la manière dont les éléments sont associés,

---

[1] Voir une étude des œuvres de Phidias dans *l'Art ancien*, par Pellissier.

ainsi que de l'expression générale. Premièrement, la combinaison des parties doit montrer chez l'artiste l'unité de conception et de but. A cet effet, il faut qu'il tienne compte de la dépendance de certains éléments quant à leur position et à leurs proportions relatives. Deuxièmement, l'expression doit être en rapport avec le sujet, et chacune des parties, concourir à rendre la composition claire et saisissante. C'est une condition *sine qua non* d'unité. L'art de la composition, pour le sculpteur, consiste donc principalement à bien grouper les éléments et à leur donner l'expression qui leur convient. Comme nous avons déjà étudié ces qualités du beau dans la sculpture en général, nous ne les considérerons ici que du point de vue de l'invention et de la technique.

Faisons remarquer d'abord que la qualité du groupement, dans une composition sculpturale, dépend beaucoup plus du développement des facultés esthétiques de l'artiste que des principes sur lesquels il peut s'appuyer, car ce groupement peut se faire d'une infinité de manières. Les principes, ici, se déduisent plutôt des œuvres individuelles des maîtres que de l'ensemble de la sculpture. Ils ne sont donc pas applicables à tous les cas. Il est cependant des formes de composition généralement agréables, des arrangements du tout et des parties universellement reçus comme esthétiques. L'artiste ne peut facilement s'en départir sans détriment pour son œuvre. Telles sont les dispositions fondées sur les deux principes suivants.

Le premier s'énonce ainsi : les formes de groupement qui plaisent le plus à l'œil sont celles qui se rapprochent de la pyramide, du cône, du cercle et de l'ovale. L'expérience est là pour le prouver. La disposition qui donne à l'ensemble une forme plus ou moins pyramidale est souvent employée, parce que, dans toute composition, il y a nécessairement une partie principale et une ou deux autres parties de moindre importance. La pyramide toutefois doit être dissimulée, car si elle était trop apparente, elle produirait un effet désagréable. C'est pourquoi il faut briser la ligne d'ensemble en certains endroits. Le deuxième principe est celui-ci : la répétition, l'uniformité, en composition sculpturale, est ordinairement inesthétique, excepté dans certains sujets allégoriques, décoratifs ou religieux, où l'on cherche un effet de repos, une expression du sublime ou une impression profonde quelconque. Enfin rappelons que les personnages sont ordinairement plus rapprochés en sculpture détachée (plein relief) qu'en peinture. On diminue par là le volume de la matière et on supprime les masses inutiles.

Si la composition se réduit à un seul personnage, à une statue, la tâche du sculpteur est évidemment simplifiée. Il lui reste quand même à chercher pour son sujet — comme d'ailleurs pour chacun des personnages d'un groupe — l'attitude, le geste, le vêtement et surtout l'expression, que nous allons maintenant étudier.

Commençons encore ici par une notion générale, en faisant remarquer que les marbres antiques, excellents modèles de beauté plastique, ne peuvent guère rendre l'expression, la grandeur d'âme, les sentiments élevés et surtout la piété. Les divinités grecques, devant généralement leur origine à la glorification de quelque passion, ne pouvaient donner d'autres exemples que ceux d'une beauté corporelle hautement idéalisée et d'une expression saisissante de puissance, de bonté et de dignité. C'est déjà beaucoup, il est vrai, et l'on peut même dire que l'art de Phidias — le plus pur qui fût chez les Grecs — contenait en germe ce spiritualisme religieux que le christianisme est venu étendre, élever et vivifier. Car la révélation a ouvert au monde une voie autrement plus vaste à l'expression des sentiments de l'âme que celle de l'antiquité. L'amour de Dieu, la pureté du cœur, la contrition, etc., sont autant de vertus et d'affections surnaturelles inconnues de l'ancienne Grèce et qui spiritualisent l'art chrétien. Or le reflet de la beauté morale rayonnant sur la figure des saints est un sujet autrement digne d'être idéalisé que la beauté des dieux de la mythologie.

Mais comment rendre cette haute expression ? Il est impossible ici d'indiquer des procédés. Si le sculpteur n'est lui-même pénétré de sentiments vertueux, il ne peut les informer en son marbre. S'il nourrit depuis longtemps son âme de pensées pieuses, les moyens didactiques lui sont inutiles. On ne peut pas non plus facilement étudier cette expression d'après le modèle vivant, car les formes que prennent certains muscles de la face, dans les émotions et affections de l'âme, sont causées par des contractions et des détentes involontaires qui dépendent uniquement de la sensibilité. Il reste cependant une dernière ressource : l'étude des chefs-d'œuvre de l'art religieux, surtout de ceux du moyen âge, qui rendent si bien la vie morale. Quel reflet de douce sérénité, de calme tendresse, de parfaite pureté dans les statues des cathédrales gothiques !

Quant à l'expression sur le visage, de la peur, de la colère et de toutes les émotions violentes, nous avons vu qu'elle ne se prête pas à la statuaire et que c'est par exception que le sculpteur peut y avoir

recours. C'est du moins le sentiment de plusieurs auteurs. Quoi qu'il en soit, les règles relatives au jeu de la physionomie peuvent se résumer comme suit : dans les sensations agréables les muscles se dilatent ; ils se concentrent vers le milieu du visage dans les émotions pénibles[1].

L'attitude et le geste, autres facteurs de clarté dans l'expression, sont soumis à des règles d'une application plus facile que les précédentes. Tous les membres doivent prendre des poses qui aident à traduire les sentiments de l'âme, mais le geste, l'un des principaux interprètes de nos émotions, doit particulièrement être expressif. Or le mouvement du bras et de la main sera d'autant plus expressif et esthétique qu'il sera plus naturel. J.-I. Samson a écrit :

L'art, c'est le naturel en doctrine érigé.

De même que l'acteur modèle quelquefois son geste sur la statuaire, surtout la statuaire antique, de même le sculpteur peut s'inspirer du geste de l'acteur, pourvu qu'il en bannisse l'exagération permise au théâtre. En outre, comme il a été dit plus haut, l'action ici doit être idéalisée, c'est-à-dire rendue typique, durable. En opérant cette idéalisation, on fera bien de se rappeler que la passion incline à étendre le geste, la réflexion à le contracter, l'affection à le modérer.

L'énergie de l'expression, traduite par l'attitude du corps et des membres, ne doit pas nuire à l'harmonie. Une pose est harmonieuse, ordinairement, quand il existe un équilibre parfait entre les différentes parties du corps de chaque côté de son centre de gravité.

Une pratique contraire à l'harmonie, c'est l'emploi de l'angle droit dans la position des membres. Il faut préférer l'angle obtus, qui est plus gracieux. Enfin beaucoup d'autres notions sur la pose et le geste s'obtiennent par l'étude de l'antique et du modèle vivant, étude que rien ne peut remplacer.

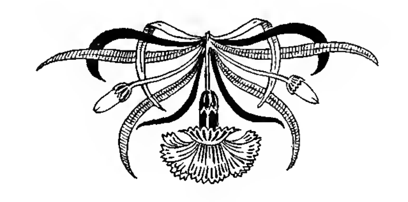
Ce qui précède est bien de nature à persuader que la statuaire est un art difficile, qu'il faut du talent et une préparation sérieuse pour l'exercer. C'est pourquoi, sans doute, il existe moins d'œuvres de sculpture que des autres arts plastiques — entendez des œuvres originales et non des reproductions. Le sculpteur se forme par des études constantes, beaucoup d'observation, une grande pratique du des-

---

[1] Cette règle sera développée dans un article sur le *beau en peinture*.

sin et un soin particulier à développer son sentiment esthétique. " Nous transposons d'après notre vision, disait Rodin, et qui n'a point l'œil rompu au dessin, aux nuances de la forme, ne voit point juste ni aussi bien que nous." Ce n'est donc que par un travail opiniâtre que le sculpteur parvient à une grande puissance de conception et d'exécution. Mais aussi, quelle consolation, quelle joie, quel triomphe, quand il a réussi à dégager une beauté plastique idéale, qu'il a pour ainsi dire recréé un type humain parfait ! De quel amour fier il considère ce type reproduit en une forme immuable et qui vivra peut-être pendant des siècles !

Cependant la beauté corporelle seule ne suffit pas pour produire un chef-d'œuvre, et il est bon de le rappeler en terminant. Il n'y a pas de grand art sans élévation morale. " Dans les sublimes inspirations réalisées par Phidias et Michel-Ange, dit Roger Peyre[1], apparaissent toujours, à l'honneur de l'humanité, ces deux idées : la divinité et la patrie." C'est le christianisme qui a porté la statuaire à sa plus haute expression. Pour le sculpteur chrétien, ce qui intéresse, ce qu'il faut voir à travers le corps de l'homme, c'est l'âme immortelle, l'âme aux idées immuables. La beauté corporelle, pour lui, n'est qu'un moyen de faire transparaître cette âme et d'atteindre par sympathie celle de ses semblables, pour les élever vers l'idéal souverain, l'idéal de l'infinie et adorable Beauté. Comprenant la puissance civilisatrice et l'influence morale de son art, le sculpteur sent qu'il n'a pas été créé simplement pour reproduire les œuvres divines, mais pour en être, en quelque sorte, le continuateur. S'il idéalise et transfigure la beauté humaine, c'est pour imiter Celui qui en a été le premier auteur. Ainsi le commencement et la fin de l'art chrétien se trouvent en Dieu. Divine est son origine, divine est sa fin.



1 *Histoire générale des beaux-arts.*



CHAPITRE IX

LE BEAU EN PEINTURE

I. — Notions générales sur l'art du peintre

L'ART pictural est le plus parfait des arts du dessin. Il ressuscite la forme et la couleur des objets, engendre la lumière qui les éclaire et traduit même toutes les conceptions de l'esprit. A l'inverse de l'architecture et de la sculpture, qui se lient simplement au monde extérieur, la peinture crée son milieu, son air, sa lumière. Elle dispose pour ainsi dire des éléments et les combine à son gré. Aussi des trois arts plastiques la peinture est-elle le plus populaire. Facilement comprise des foules, elle les attache par une attirance secrète.

La peinture est restée longtemps rudimentaire. Pourquoi s'est-elle développée plus lentement que les deux autres arts du dessin ? Probablement à cause de son caractère moins utilitaire. Elle ne fut d'abord qu'une coloration symbolique des bas-reliefs qui ornaient les temples. Décorative elle-même, elle arriva plus tard à produire des effets grandioses, mais toujours sans se détacher de la muraille. Les maîtres grecs lui procurèrent une certaine indépendance par l'exécution de quelques tableaux distincts. Mais il paraît bien qu'elle ne s'émancipa complètement qu'avec le christianisme. Il fallait à celui-ci un art éminemment expressif, qui pût reproduire la figure humaine dans ce qu'elle a d'intime, qui permît enfin d'exprimer parfaitement la beauté et l'élévation morales; et, seule, la peinture pouvait réaliser cet idéal. La religion chrétienne l'éleva donc à l'honneur sous

toutes ses formes. Cependant elle n'atteignit sa plus grande perfection qu'à l'époque si féconde de la Renaissance. Les maîtres d'alors, en opérant l'alliance harmonieuse de la beauté plastique avec l'expression des sentiments chrétiens, élevèrent l'art pictural à sa plus haute perfection.

La peinture fournit à l'artiste de grandes ressources. Le dessin, la couleur, la perspective, la lumière et l'ombre s'unissent en elle pour reproduire d'une manière ravissante la figure humaine et toutes les beautés de la nature. Aussi les avantages du peintre sur le sculpteur sont-ils multiples. Celui-ci représente des situations, des états d'âme ; celui-là, des actions, des scènes animées, ce qui touche beaucoup plus le spectateur. Le peintre étant moins embarrassé par la matière, il peut davantage donner libre cours à son imagination et varier ses compositions à l'infini. Il place par exemple ses figures sur des plans terrestres qui paraissent plus ou moins éloignés, ou sur des nues qui semblent les porter. Il les glisse dans la profondeur d'un paysage, ou les pose sur un vaisseau ballotté par les flots. Ici elles sont campées dans une lumière éblouissante; là, à peine montrées dans la quasi obscurité d'un jour atténué. Et toujours, elles apparaissent avec la vie, l'animation, le coloris qui leur sont propres, au milieu d'objets qui leur donnent encore plus de relief et de vérité. Les effets nombreux, variés et puissants dont dispose la peinture pour s'emparer des sens et de l'esprit, lui assurent une influence exceptionnelle. Elle est capable d'élever l'âme des nations par la dignité de ses représentations, comme elle peut en abaisser le niveau moral par des spectacles lascifs ou obscènes. C'est l'idée qu'émettait Paul Reynier quand il dédiait à Overbeck les vers suivants :

Maître, tu comprends bien ta mission austère.
L'art ne fut point créé pour ramper sur la terre ;
A travers l'idéal il doit montrer le ciel.
Malheur à l'insensé qui souille son génie,
Si par la volupté sa palette est ternie !
Plus riche est son pinceau, plus il est criminel !

Charles Blanc[1] a écrit de belles pages sur l'influence moralisatrice de la peinture. En voici l'un des passages les plus saillants: "Sans être ni un missionnaire de la religion, ni un professeur de morale, ni un maître de gouvernement, la peinture nous moralise, parce qu'elle nous

[1] *Grammaire des arts du dessin*, pp. 483 à 486.

touche et qu'elle peut éveiller en nous de nobles aspirations ou d'utiles remords. Ses figures, dans leur éternel silence, nous parlent plus haut et plus fort que ne le feraient les philosophes ou les moralistes, des hommes semblables à nous. Leur immobilité met notre esprit en mouvement. Plus persuasives que le peintre qui les a créées, elles perdent le caractère d'un ouvrage humain, parce qu'elles semblent vivre d'une vie supérieure et appartenir à un autre monde, au monde idéal."

L'objet de la peinture, d'après la définition même de cet art, s'étend à notre existence entière. C'est donc avec raison qu'on a nommé la peinture le miroir de la vie. Mais ses représentations ne doivent pas être toutes placées au même rang. L'importance d'une œuvre dépend nécessairement de celle du sujet, ainsi que de la difficulté de l'exécution. Considérera-t-on avec le même intérêt la peinture d'un corps inorganique, ou d'un animal, et celle de l'homme, la forme la plus belle, la plus noble, la plus élevée du monde visible ?

L'art pictural, avons-nous dit, se compose de quatre éléments : le dessin, la couleur, la perspective et le clair-obscur.

L'élément essentiel est le dessin, qui reproduit la forme des objets et que l'illustre Ingres appelait la probité de l'art. " Le dessin, disait-il, comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture." Et il est hors de doute que l'auteur du *Vœu de Louis XIII* s'y entendait mieux que personne[1]. Le dessin ne doit pas être une servile imitation de la forme, car une photographie serait dès lors la perfection du genre, et elle devrait être préférée à un tracé de Raphaël ou de Michel-Ange. La représentation la plus fidèle n'est pas toujours la plus vraie, ni le travail mécanique et aveugle un digne substitut à l'œuvre intelligente du dessinateur. Comme l'indique si bien sa vieille orthographe (dessein), qui était encore en usage au XVIIe siècle, le dessin est un projet ou l'expression d'une pensée. En cette qualité, il doit nous révéler quelque chose de supérieur à la réalité. Il traduit le caractère de l'objet dessiné, son aspect typique, ou bien il reflète le tempérament de l'artiste, sa manière, son style. Voilà

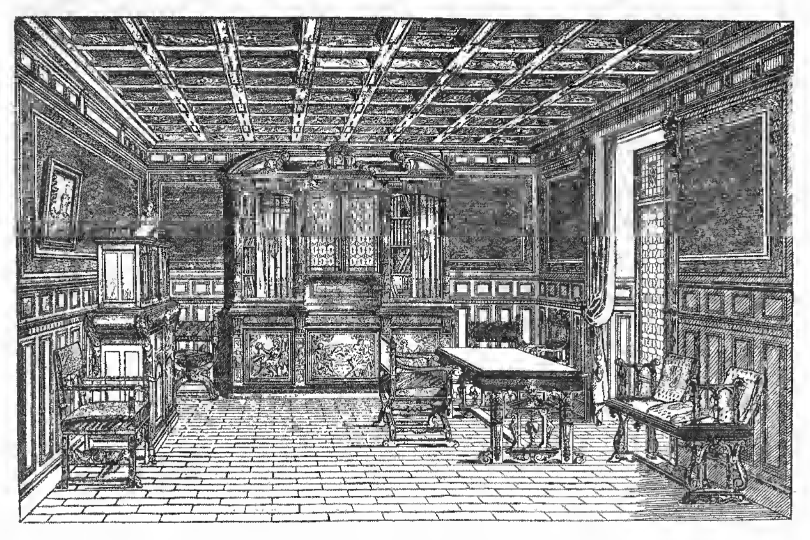
[1] Avec son extraordinaire mine de plomb, taillée pour son génie, à la fois solide comme un burin et plus légère qu'une antenne de libellule, Ingres produisait des effets de force. C'est ainsi qu'avec la même simplicité d'écriture, il donne aux visages des femmes une suavité incomparable et à ceux des hommes l'énergie expressive que nous avons eu lieu d'admirer. — H. Lapauze, *les Anna-*



Le vœu de Louis XIII, par Ingres.

comment sont rendus intéressants les croquis des maîtres. Pendant qu'ils atténuent ou négligent sciemment certaines formes accidentelles, ils en augmentent ou en amplifient d'autres plus significatives et plus caractéristiques. De cette manière, le crayon d'un maître, au lieu d'être l'esclave de la nature, s'en fait le dominateur.

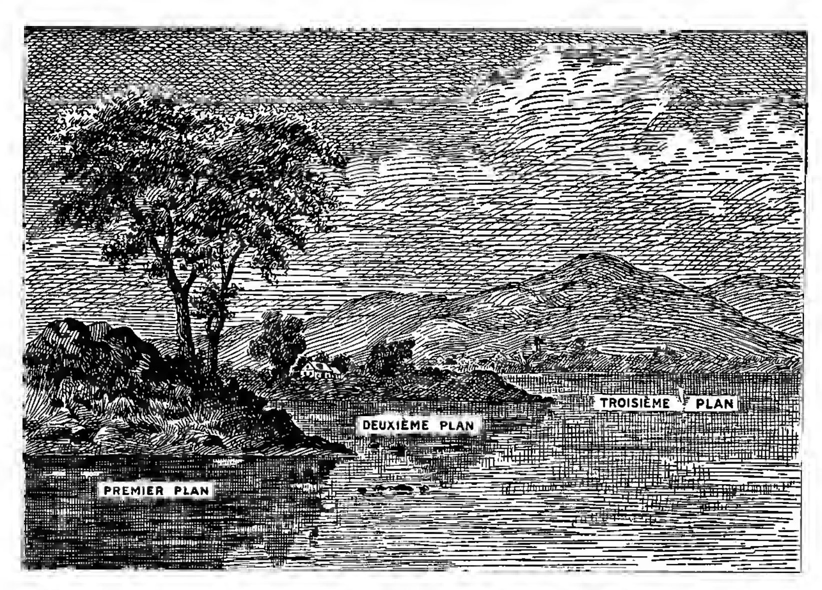
Le deuxième élément de la peinture est la couleur. Ayant à reproduire toute la nature, le peintre ne peut la rendre expressive sans lui emprunter son langage, qui est le coloris aussi bien que la forme. La couleur devient nécessaire surtout quand il s'agit de représenter les corps inorganiques, car c'est par elle que s'affirme leur caractère principal. Mais combien d'autres idées une image monochrome serait impuissante à exprimer ! Par exemple, comment, sans couleur, rendre la pâleur d'un mourant ou l'émotion qui fait rougir le coupable ?



Perspective linéaire.

La palette du peintre est donc, après son crayon, le meilleur moyen de révéler les sensations et les sentiments des personnages. Il a été dit souvent que l'on devient dessinateur et que l'on naît coloriste. Cela n'est pas juste. L'art de la couleur, soumis à des règles sûres, s'enseigne comme le dessin. En outre, il est aussi facile de l'apprendre que celui du trait, dont le succès et les principes tiennent moins de l'enseignement que du développement esthétique de chacun.

La perspective est le troisième élément de la peinture. Elle permet de creuser des profondeurs apparentes sur des surfaces planes et de les montrer comme on les voit dans la nature. Le peintre ne peut se dispenser de connaître les lois de la perspective. Une forme quelconque offre des parties saillantes, des parties rentrantes, des côtés fuyants. Pour la représenter comme elle paraît à l'œil, il faut avoir recours à l'effet produit par la convergence des lignes dans la perspective linéaire. La perspective aérienne n'est pas moins indispensable. Celle-ci consiste à tenir compte de la décoloration et de l'indécision que prennent les objets éloignés par la couche d'atmosphère interposée entre eux et le spectateur. C'est par cette sorte de perspective que les maîtres ont reproduit des lointains merveilleux.



Perspective aérienne.

Enfin le clair-obscur, la lumière et l'ombre sont les facteurs d'un complément de vie dans la composition picturale. " Fille de la lumière[1], dit Charles Blanc[2], la peinture crée à son tour une lumière à elle, et, tout en imitant les effets lumineux qu'elle a observés dans la nature, elle porte en elle-même les sources de sa clarté et de son obscu-

[1] On sait que la lumière solaire contient toutes les couleurs.

[2] Op. cit.

rité. C'est le soleil, il est vrai, qui éclaire la toile du peintre ; mais c'est le peintre qui éclaire lui-même son tableau. En y représentant à sa volonté les apparences de la lumière et de l'ombre qu'il a choisies, il y fait tomber un rayon de son esprit. Libre ainsi d'illuminer son drame d'une manière qui restera invariable, il n'est pas à craindre que la lumière extérieure vienne jamais contredire le sentiment qui l'a inspiré, et cette liberté est justement ce qui lui permet de faire servir le clair-obscur[1] à l'expression."

II. — Les conditions du beau en peinture

Nous connaissons les éléments qui constituent la peinture. Nous verrons, par l'application des qualités du beau à cet art, comment chacun de ces éléments concourt à la beauté de la composition picturale. Dans la peinture, comme dans les autres arts, les qualités du beau sont : l'expression, la proportion, la variété, l'unité et l'harmonie.

L'expression. — Le domaine de l'expression en peinture est beaucoup plus étendu qu'en sculpture. L'art du peintre, moins matériel que celui du sculpteur, s'adresse plus directement à l'esprit et possède plus de moyens de le charmer. Il n'a pas à sa disposition, il est vrai, les trois dimensions, qui font vivre l'œuvre en pleine atmosphère. Mais il offre, par ailleurs, l'apparence de la forme, la couleur, la perspective, qui, nous l'avons vu, lui permettent de conquérir l'attention du spectateur et de définir nettement les idées exprimées. La peinture tient le milieu entre la statuaire, qui laisse voir et toucher ses œuvres, et la musique, que l'on ne peut ni voir ni toucher. Ainsi que la statuaire, la peinture ne peut exprimer à la fois qu'une seule action et, dans cette action, qu'un seul instant. Mais les limites du mouvement y sont moins restreintes et, pourvu que l'action ne soit pas convulsive, ni offensante pour le regard, le peintre a toute liberté. Par exemple, les poses hardies, permises dans les bas-reliefs, parce que les personnages sont apposés à un fond qui les soutient, sont à plus forte raison acceptées dans la peinture, où tout se réduit à une seule surface plane. Mais cela ne veut pas dire que la peinture atteint toujours les limites de son domaine en expression. Volontiers elle donne à deviner ce qu'elle ne veut pas exprimer, soit pour laisser au

---

[1] Ce mot désigne principalement l'art d'éclairer une composition. Il signifie aussi la quantité de lumière et d'ombre dans un tableau, et quelquefois un ton crépusculaire qui tient le milieu entre le jour et les ténèbres.

spectateur le plaisir de trouver lui-même toute la pensée de l'artiste, soit pour ne pas représenter une action qui blesserait le regard. Le fou rire, par exemple, les mouvements violents, le paroxysme de la douleur ou de la colère, déplaisent toujours sur une toile où ils s'éternisent. Déplaisent aussi certains dénouements tragiques trop réalistes et que, pour cette raison, le peintre laissera soupçonner seulement. " L'horreur en étant imaginée au lieu d'être vue, dit Charles Blanc, chacun saura la concevoir et se la ménager, pour ainsi dire, selon son tempérament."

Les principaux moyens d'expression, en peinture comme en sculpture, sont l'attitude, le geste et le jeu de la physionomie. Le peintre, par l'observation, prend connaissance des formes extérieures qui, chez l'homme, disent d'une manière véritable et frappante les passions et les sentiments. Il en fait ensuite une étude et choisit ce qu'il convient de reproduire dans ses œuvres. Certains gestes, certains jeux de physionomie, quoique naturels et significatifs, sont d'une vérité trop vulgaire, tandis que d'autres, manquant de vitalité et d'énergie, n'expriment qu'imparfaitement les émotions de l'âme. De là, pour le peintre, la nécessité d'adoucir les mouvements exagérés et d'accentuer ceux qui sont trop faiblement expressifs. La perfection dans l'art du geste, c'est de concilier le naturel de la forme avec la beauté du mouvement. Raphaël est en cela incomparable. Il a le secret de traduire par un seul geste de ses figures plus de choses qu'il n'en fait voir. Quelle vérité, quelle expression dans son *Elymas frappé de cécité* ! La nature a fourni le geste de celui qui cherche de la main, mais l'artiste en a revisé le mouvement et l'a stylisé en conciliant la vérité avec la noblesse.

L'imitation n'est pas le but de la peinture. Les effets d'illusion obtenus par des imitations fidèles peuvent intéresser un moment, ils ne produisent pas d'impression profonde. Au surplus, ils s'éloignent de la vraie fonction de l'art, qui est la représentation idéalisée de la nature. Supposons un tableau représentant avec une réalité frappante un salon illuminé rempli de monde, ou bien un beau et riant paysage animé d'un troupeau de moutons à leur pâture. Regardez ce salon ou ce paysage longtemps. Les gens, dans le premier, sont toujours immobiles et silencieux. Tout, dans le second, est également sans mouvement. Les moutons sont fixés à leur pâturage, et à chaque heure du jour, ils projettent les mêmes ombres sur le sol. L'œuvre qui nous aurait d'abord trompés par son réalisme servirait

elle-même à nous tirer de notre erreur. L'imitation seule, par un juste retour de la vérité ou de la vraisemblance, au lieu de nous causer du plaisir, nous ferait prouver du mécontentement. L'illusion est donc impossible en peinture.

Il ne faut pas l'oublier, dans une composition picturale, les personnes et les choses ne sont pas là principalement pour être représentées, mais bien pour exprimer une conception idéale de l'artiste. Combien est considérable, par conséquent, la part de la fiction en peinture ! Au théâtre, nous admettons qu'*Athalie* ou *Polyeucte* parlent français. De même, nous trouvons naturel que le peintre reproduise sur la toile des figures incompatibles avec l'illusion, mais qui élèvent nos pensées et élargissent la sphère de notre intellectualité.



Elymas frappé de cécité, d'après Raphaël.

La peinture, contrairement à la statuaire, peut représenter le laid. Pour intensifier l'expression, le peintre est parfois obligé de sacrifier la beauté physique à la beauté morale. Mais il ne doit la sacrifier que dans la mesure du nécessaire. Et même il s'efforce de rendre la laideur acceptable par le prestige de la lumière et de la couleur, ainsi que par un choix heureux de circonstances environnantes. Surtout il se contient dans une sage discrétion, pour garder à son œuvre de la dignité et de la grandeur.

Comment conservera-t-il particulièrement cette dignité ? En idéalisant les figures par le style. Le peintre, comme le statuaire, stylise ses personnages en leur imprimant un caractère typique, un accent générique. Par exemple, s'il veut représenter un brigand, il s'efforcera de lui donner tous les traits qui font le voleur de grand chemin. En regardant le type qu'il a peint, on doit pouvoir dire immédiatement : " Cet homme est un malfaiteur." Du point de vue de l'expression, il existe donc une différence notable entre la sculpture et la peinture. Ce que le sculpteur ne peut rendre palpable dans le marbre comme étant trop vulgaire, le peintre peut le reproduire sur la toile, parce que, au lieu d'une sorte de réalité, la peinture n'offre que des images insaisissables et embellies par les moyens que l'on sait. En somme, pour employer les mots mêmes de Charles Blanc, " le sculpteur recherche le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère, tandis que le peintre veut l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise ".

Le peintre peut atteindre le sublime, mais non par les procédés de son art. Le sublime, a-t-on dit, est une échappée de vue sur l'infini. Comment donc les arts plastiques, qui ne peuvent exprimer des idées qu'au moyen de la forme, peuvent-ils s'élever à une telle hauteur ? Si, par un trait de génie, le peintre suggère des pensées grandioses et subites, s'il provoque des émotions fortes et inattendues, et cela sans les exprimer directement par le dessin et la couleur, il arrive au sublime.

Robert de la Sizeranne, dans son livre *la Peinture anglaise contemporaine*, nous parle d'un tableau d'Alma Tadema[1], dont la composition tient du grand, du sublime. Nous citons presque mot à mot la description qu'en fait l'auteur. " Caligula vient d'être assassiné. Les conjurés victorieux se sont répandus jusqu'au fond du palais, qu'ils ont couvert de cadavres. Arrivé dans un réduit, un des soldats, qui marche en avant, déploie le rideau dans lequel se cachait Claude, l'oncle de l'empereur mort. Il s'incline profondément et le salue des mots : *Ave Caesar !* Le vieillard, blême de peur, honteux d'être découvert, stupéfait d'être acclamé, se rejette en arrière, essayant de se faire un voile du rideau qu'il roule en sa main crispée. Dans cette minute décisive, *grosse d'un siècle*, où se joue le sort du monde, il se demande si ces vivats ne sont pas une dérision sanglante, s'il est temps

[1] Peintre anglais d'origine hollandaise.

de se montrer, et, devant l'empire qui se dresse, demeure inerte. Puis, au milieu de la scène, dominant toutes les têtes vivantes, sur un cippe, le buste impassible, en marbre, d'un vrai César, tourné vers un tableau qui représente un combat en mer et, sous ce tableau, un seul mot, cette antithèse : *Actium.*" La forte impression que pro-



Les Pèlerins d'Emmaüs, par Rembrandt.

duit cette toile de l'artiste anglais, les grandes pensées et les souvenirs frappants qu'elle évoque, la font toucher au sublime.

Charles Blanc rappelle deux autres exemples bien choisis d'une inspiration d'art pictural. Le premier est un dessin de Rembrandt

qui représente le Christ à Emmaüs. L'artiste exprime le moment où le Sauveur disparaît ne laissant à sa place qu'une lumière éblouissante et mystérieuse. Les deux disciples regardent, étonnés, le siège vide et illuminé où était assis le maître. N'est-ce pas un trait sublime de génie que cette clarté impalpable révélant un Dieu soudainement disparu ? Le deuxième exemple est de Nicolas Poussin. Dans un paysage sévère mais varié de l'Arcadie, le peintre a groupé quatre bergers autour d'un tombeau. Le personnage le plus âgé, un genou en terre, déchiffre cette épigraphe à demi effacée : *Et in Arcadia ego — Et moi aussi, je vivais en Arcadie.* Cette parole, sortie pour ainsi dire de la pierre tombale, attriste tous les visages, et la pensée de la mort plane sur le groupe. L'idée dominante n'est sans doute pas exprimée. Elle jaillit d'elle-même de la composition. En jetant brusquement l'âme du spectateur dans la considération de l'éternité, elle produit le sublime.

La proportion. — L'art des bonnes proportions en peinture est aussi très important. Il se rapporte au dessin et à la quantité de lumière et d'ombre. Dessinateur avant tout, le peintre recherche premièrement la forme des corps à revêtir de couleur. Or, dans la forme, ce sont les bonnes proportions qui importent le plus. L'artiste les cherche d'abord dans l'ensemble de son tableau. Une fois devant la nature, la première chose qui se présente à son esprit, c'est le choix de la scène à reproduire, son étendue et le nombre d'objets qu'elle doit embrasser. Un tableau est le résultat d'une impression et doit comprendre ce qui sert à l'exprimer.

Le peintre détermine ensuite sur sa toile la hauteur de la ligne d'horizon, qui divise le champ visuel en deux parties complémentaires — l'espace céleste et l'étendue terrestre — et situe les points de toutes les horizontales fuyantes. Le choix de cette ligne, on le voit, est très important et il est soumis à des règles stables. Étudions-les un moment.

La hauteur de l'horizon dépend beaucoup du sujet choisi ou de la scène à peindre. Quand il s'agit d'une marine[1], la ligne d'horizon, qui est alors le niveau de la mer au loin, doit être peu élevée, parce que c'est ainsi qu'elle nous apparaît du rivage ou du pont d'un bateau. Les peintres flamands, qui vivent dans des pays bas, affectionnent d'ordinaire les horizons de peu de hauteur. Mais pour les autres

[1] Tableau qui représente une scène maritime.

scènes, comme les paysages, les vues d'intérieur, on peut élever le point de vue et la ligne d'horizon. L'école moderne a cru devoir adopter comme loi de bon goût celle de placer cette ligne au tiers inférieur de la peinture pour les marines et les plaines, et au tiers supérieur pour les vues panoramiques ou réunissant une grande foule de personnes. Ainsi en ont usé généralement les maîtres. Corot, dans le *Lac* et le *Printemps*, et Théodore Rousseau, dans le *Soir*, ont placé l'horizon au tiers inférieur de leurs tableaux. Pour la *Kermesse* de Rubens ou les *Noces de Cana* de Paul Véronèze, il était nécessaire d'élever l'horizon, afin de dérouler une scène aussi grande que possible aux yeux du spectateur. S'agit-il d'un intérieur, qui, renfermant peu de monde, laisse facilement voir tous les personnages ? Alors il est conseillé de placer l'horizon à la hauteur de leurs yeux, afin de faire éprouver au spectateur l'impression qu'il est lui-même présent.



Le *Soir*, par Théodore Rousseau.

Déterminante des grandes lignes, la loi de proportion s'affirme aussi dans la représentation des objets. La peinture, avons-nous dit, met en scène toute la nature. Or celle-ci, dans son ensemble comme dans ses détails, se développe et remplit ses fonctions suivant des lois invariables. Le Créateur a imposé notamment des proportions bien déterminées à chaque espèce d'êtres vivants. Donc, lorsque la peinture en réunit un certain nombre dans un tableau, ils doi-

vent nous apparaître avec leur grandeur relative. Et ici se présentent deux cas. Si les objets sont au même plan[1], leurs dimensions ne varient pas. Quand ils sont situés à des plans différents, leurs grandeurs deviennent apparentes : elles sont soumises alors aux lois de la perspective et ne peuvent être appréciées que par elles.

Pour ce qui concerne les proportions de l'ensemble et des parties d'un même objet, y a-t-il des principes pour les dessiner justes ? Oui, et ils sont très simples au premier abord. Prenons par exemple l'axiôme " le tout est plus important que sa partie ". Est-il vérité plus évidente ? Cependant que de fois elle est méconnue par les dessinateurs ! Lorsque nous sommes devant un modèle, l'ensemble d'abord doit occuper notre attention. Ce n'est qu'après avoir établi les proportions principales et avoir esquissé la forme générale de la figure, que nous devons procéder au tracé des détails. Agir autrement conduirait à un dessin inexact, ou du moins nécessiterait un grand nombre de reprises et de corrections, car il faut les grandes lignes pour situer sûrement les parties. Aussi tous les maîtres ont suivi et enseigné cette méthode. " Lorsque vous dessinez, dit par exemple Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*, cherchez toujours premièrement le contour de votre figure tout entière." Chez Raphaël, cette habitude de la synthèse graphique est facile à reconnaître quand on examine ses *études*. Aussi ne voit-on aucune inégalité dans ses dessins, qui informent au contraire une idée de dignité et de grandeur et sont remarquables de caractère et de style.

Jusqu'ici, nous avons considéré le peintre dessinant d'après nature, et c'est ce qu'il fait autant que possible, parce que la nature est la meilleure inspiratrice de l'art. L'artiste lui emprunte ses belles configurations, ses grâces naïves, ses caractères aimables. Il cherche dans le répertoire immense des formes qu'elle lui présente, les types les mieux proportionnés, les plus parfaits, du moins ceux qui répondent le mieux à son idéal, puis il les stylise et en fait les éléments constitutifs de ses œuvres. Mais obligé parfois de se passer de modèles qui puissent traduire son émotion ou sa pensée, le peintre dessine aussi de mémoire ou d'imagination. Alors il s'aide de ses études ou croquis antérieurs. Quant aux proportions du corps humain, il se rappelle les canons établis par les maîtres. Il a été parlé de ces systè-

[1] En peinture, les plans sont des surfaces fictives plus ou moins éloignées par rapport au spectateur. Voir la figure de la page 164.

mes de proportion au sujet du beau en sculpture, et tout ce qui en a été dit peut s'appliquer à la peinture, avec cette différence toutefois que le peintre doit tenir compte des raccourcis que lui apporte la perspective. Ces raccourcis constituent de grandes difficultés pour l'artiste. D'aucuns admettent, par exemple, qu'il est aussi difficile de dessiner une main en perspective qu'une tête vue de face. Raphaël a montré sa supériorité comme dessinateur dans la représentation des mains. Les raccourcis y sont merveilleusement rendus, et il a su communiquer à ces membres un naturel et une aisance incomparables.

Il nous reste à considérer la loi de proportion relativement au clair-obscur, qui a été défini: "la quantité et la disposition de la lumière et de l'ombre dans un tableau." Qu'une peinture soit claire ou sombre, elle assigne toujours une partie de sa surface à la lumière, et l'autre, aux ombres. Mais quelle doit être la proportion de chacune ? A cette question, l'on ne peut donner de réponse précise, parce que cette proportion dépend beaucoup de la nature du sujet, et que le goût de l'artiste peut s'accorder ici une grande marge. Rubens, le peintre des magnificences extérieures, cherchait la grande lumière et en imitait les splendeurs. Rembrandt, au contraire, voulait un atelier obscur, où il ne laissait pénétrer qu'un rayon mesquin et affaibli ; il prodiguait les ombres, mais les rendait profondes et transparentes. Des peintres plus récents, comme Prud'hon, choisirent les ténèbres adoucies et la clarté atténuée ; et s'ils peignaient des scènes de nuit, c'est par un beau clair de lune qu'ils les éclairaient. Corot aimait la poésie attendrissante des émanations matinales qui, répandant sur toute la nature leurs vapeurs indécises, enveloppent d'un charme spécial les objts les plus prosaïques. D'autres préfèrent l'heure calme et non moins poétique du coucher du soleil. L'astre jette alors ses derniers rayons de lumière dans le firmament, sur lequel se détache la configuration des montagnes, pendant que toute la nature est envahie peu à peu par une ombre douce et mélancolique. Enfin d'autres encore se plaisent dans les effets de lumière artificielle. Une personne placée le soir près d'un foyer ou d'une lampe, la lueur sinistre d'un incendie qui empourpre le ciel sombre en éclairant à demi le faîte des maisons et la cime des arbres, un forgeron travaillant dans son atelier à la lumière rouge du feu de son fourneau, sont des sujets qui les passionnent.

Mais quel que soit par rapport à la lumière le choix du peintre, il doit disposer avec art les clairs et les ombres. Pour produire un

effet agréable et varié, il a été reconnu qu'une partie de la surface éclairée doit se trouver dans l'ombre, et une partie de l'ombre dans la lumière. Le résultat de ces contrastes sera un équilibre harmonieux de la composition, pourvu toutefois que la distribution en soit faite avec goût. Si les taches de lumière et d'ombre sont trop petites ou trop faibles, l'effet d'équilibre n'est pas produit ; trop grandes ou trop intenses, elles détruisent l'harmonie de l'œuvre. Ici l'expérience sera plus utile que toutes les règles.

Cependant la plus grande partie de la surface du tableau est couverte par les demi-teintes, et c'est en celles-ci principalement que la loi de proportion dans le clair-obscur trouve son application. Ordinairement la partie éclairée doit se fondre doucement dans l'ombre, réservant aux demi-teintes environ la moitié de l'espace à couvrir. C'est la moyenne conseillée pour plaire aux yeux. Les peintres vénitiens adoptèrent cette proportion. Seuls des génies comme Rembrandt peuvent se permettre de limiter le champ lumineux à un huitième environ de la surface. Rubens, à l'inverse de Rembrandt, accordait à une lumière intense le tiers de ses tableaux. De là cet éclat séduisant, cette magnificence attachante qui distingue ses œuvres. Des peintres impressionnistes de nos jours, baignant leurs tableaux de lumière, vont jusqu'à supprimer presque entièrement les ombres. Entre ces extrêmes, la liberté du peintre peut se mouvoir suivant le sentiment à exprimer ou l'impression à produire. Mais il est sage en général de se rapprocher des proportions établies plus haut.

La variété. — C'est toujours la variété qui apporte le plus de vie à une composition, à quelque genre qu'elle appartienne. En peinture, cette qualité doit résider principalement dans la forme et le mouvement, dans le ton et la couleur.

La répétition d'objets similaires, surtout de personnes dans les mêmes attitudes, rend inesthétique une composition picturale, parce qu'elle y introduit de la monotonie. Seule la représentation de motifs d'architecture ou de décoration peut motiver ici le retour des mêmes formes. Pour rendre un tableau intéressant, le peintre doit donc en diversifier les lignes et les éléments. Ainsi, s'il veut par la reproduction d'un site champêtre créer un effet suffisamment agréable et varié, il ne se contentera pas de peindre une chaumière, un pont, accompagnés uniquement de leurs alentours immédiats ; il agrandira la vue de manière à embrasser d'autres éléments, comme des arbres, des rochers, qui ajouteront de l'intérêt à son œuvre. La présence



L'Annonciation, par le Guide. — Exemple de champ lumineux dominant.
(Reproduction autorisée d'une gravure de la société Saint-Augustin.)

de l'eau, ce miroir de la nature, est une source importante de variété et de beauté dans un paysage. La couleur et la forme renversée des objets qui se mirent à la surface limpide d'une rivière ou d'un lac ajoutent considérablement à la richesse de l'effet pictural. Enfin, le peintre veut-il procurer encore plus d'animation et de diversité à la scène, lui apporter un dernier et doux accent de poésie, il y placera quelques êtres vivants, une ou deux personnes par exemple, ou quelques animaux au pâturage[1]. Le monde a été créé pour l'homme, et une scène où l'homme ne paraît pas, où l'on ne voit pas au moins quelque chose qui indique sa présence, ne nous intéresse qu'à demi. On fait aujourd'hui, il est vrai, du paysage pour sa beauté propre, mais l'on se souvient toujours, semble-t-il, que les beaux sites de la nature ne sont là que pour la jouissance de l'être humain. Rappelons-nous ces vers de Delille :

> Souvent, dans vos tableaux, placez des spectateurs,
> Sur la scène des champs amenez des acteurs ;
> Cet art, de l'intérêt, est la source féconde.
> Oui, l'homme, aux yeux de l'homme, est l'ornement du monde.
> Les lieux les plus touchants sans lui nous touchent peu.
> C'est un temple désert qui demande son Dieu.

Un tableau composé de plusieurs personnages doit aussi être vivifié par une variété suffisante d'attitudes, de mouvements et de gestes, Surtout, quand pleine liberté est laissée à l'artiste, quelle excuse invoquerait-il pour ne pas diversifier sa composition ? Afin de reconnaître jusqu'où peut aller la variété dans la pose et le geste, il suffit d'examiner les œuvres des maîtres.

Prenons, par exemple, la *Cène* de Léonard de Vinci. Quelle diversité dans les allures, les mouvements et les physionomies ! Et cela, chez onze personnages tous remués par la même émotion : une surprise douloureuse à l'annonce d'une révoltante trahison. Les uns expriment l'indignation ou la douleur, les autres, la loyauté ou la candeur. L'ardent saint Pierre, par exemple, est prêt à venger son maître, tandis que saint Jean, dans un amoureux abandon, ne pense qu'à mourir avec son Dieu. Stendhal[2] a fait, avec beaucoup de sagacité, une analyse des gestes des apôtres dans l'œuvre immortelle de

[1] Ces figures n'étant qu'un accessoire dans un paysage, elles doivent être peintes très sommairement et sur des plans éloignés, pour ne pas ôter d'importance au sujet principal, ni en distraire l'attention.

[2] *Histoire de la peinture en Italie.*



La *Cène*, par Léonard de Vinci.

Léonard. La voici résumée : " Saint Jacques (le Mineur), passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemi, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A gauche du Christ, saint Jacques (le Majeur) proteste de son innocence par un geste très naturel : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, pendant que, élevant un doigt de la main, il semble dire au Sauveur : " Un de nous ?"... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres (après saint Jean), par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Matthieu répète les paroles terribles à saint Simon, qui refuse d'y croire. Saint Thaddée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Matthieu, qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier: " Comment osez-vous dire une telle horreur ?..."

La variété est toujours possible, même quand le sujet paraît peu s'y prêter. Si, par exemple, le peintre veut fixer sur la toile une procession solennelle, une assistance à un spectacle, ou toute autre scène où les personnes sont immobiles ou accomplissent la même action, il peut encore varier la stature, le sexe, le vêtement, un peu même les attitudes et beaucoup les physionomies. Voyez le tableau d'Hoffman, *le Christ prêchant au bord de la mer.* Quelle multitude de postures différentes parmi les auditeurs, qui semblent tous néanmoins prêter la plus grande attention aux paroles du Sauveur ! Et comme les trois petits enfants qui s'amusent au bord de l'eau ajoutent de l'animation à cette scène déjà si heureusement ordonnée !

Il n'y a pas lieu d'insister sur la variété que l'artiste peintre doit maintenir dans les tons et les couleurs de son œuvre. Cette variété s'affirme d'elle-même dans la traduction fidèle de la nature. C'est par le coloris que la peinture reproduit les nuances innombrables qui distinguent les êtres de la création, comme c'est par le coloris principalement qu'elle frappe et captive les regards du spectateur. De nos jours, l'habitude de peindre en plein air a fait découvrir l'éloquence de cet élément de l'art pictural. Pour reproduire les splendeurs de la nature, les artistes ne craignent pas de déployer toute la richesse de leur palette. Aussi fournissent-ils des plaisirs et des fêtes inoubliables aux regards de ceux qui visitent les Salons.



La *Transfiguration*, par Raphaël.

L'unité et l'harmonie. — Un tableau est la représentation d'une scène qui exprime un sentiment, une pensée, et qui peut être embrassée d'un seul coup d'œil. D'autre part cette représentation s'adresse à l'âme, qui est une par nature et qui ne perçoit qu'une idée à la fois. Il est donc essentiel que la composition picturale se réduise à l'unité. A cet effet, toutes les parties du tableau doivent concourir à une action principale, à un centre commun, vers lequel tout gravite et d'où rayonne l'animation et la vie. Le peintre obtiendra ainsi l'unité optique, celle qui satisfait l'œil, et l'unité morale, qui s'adresse à l'âme et qui consiste à ne traduire qu'une pensée ou qu'un sentiment. On peut ajouter une troisième unité, celle des grandes lignes, qui ont un rapport secret avec les impressions intérieures. Ainsi les horizontales expriment le calme, le repos solennel, et elles doivent dominer dans une œuvre où le peintre veut évoquer ces sentiments.

La *Transfiguration* de Raphaël a été souvent critiquée comme renfermant deux compositions en une seule : le groupe supérieur, représentant Notre-Seigneur avec Moïse et Elie, et celui de la base, où l'on voit les apôtres et les possédés. Ce défaut d'unité, qui s'est introduit par exception dans l'œuvre du maître, s'accentue encore par la disposition contraire des deux parties, dont l'une est de forme pyramidale et s'oppose par conséquent à la masse horizontale de la seconde. Pour être conforme à la loi d'unité, il aurait fallu rapporter, ainsi qu'il vient d'être dit, toutes les parties de l'œuvre au personnage principal, Notre-Seigneur. C'est du reste ce que fit Raphaël dans ses autres tableaux, où il se montre admirable ordonnateur.

" Composez, dit Montabert[1], selon votre sentiment; mais quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie.". Au moyen de ce principe, l'artiste peut avoir du succès, même quand, par ailleurs, sa méthode de composition n'est pas parfaite.

L'unité et l'harmonie tiennent aussi à une juste combinaison de la lumière et de l'ombre, à une liaison logique de l'une et de l'autre. Les parties du tableau qui ne sont occupées ni par les clairs ni par les ombres, sont couvertes de demi-teintes, qui implantent dans l'œuvre la cohésion nécessaire pour qu'elle n'offre aucun heurt, aucune opposi-

---

1 *Traité complet de peinture*

tion trop rude. Si le contraste dont il a été parlé plus haut existe, il doit se combiner avec la gradation des demi-teintes et s'harmoniser avec elles. De cette sorte le clair-obscur, quelle que soit sa répartition, voit toujours sa beauté eurythmique subordonnée à la loi souveraine de l'unité.

D'autre part, une peinture ne doit pas offrir deux surfaces éclairées d'une égale intensité, ni deux étendues ombrées d'une égale vigueur : l'effet des unes détruirait celui des autres. Dans le clair-obscur comme dans les lignes de la composition, il faut une partie qui commande. Et s'il ne se rencontre un point clair dominant dans l'ensemble des clairs, et un point sombre qui l'emporte dans l'obscurité, l'attention se divise et l'intérêt s'évanouit, parce que l'unité est rompue. Il est intéressant de constater avec quel soin les maîtres ont évité les masses égales en intensité. Rubens et Van Dick, par exemple, dans leurs portraits en buste de personnages vêtus et coiffés de noir, ont fait en sorte que les mains fussent moins claires que la figure, et que le chapeau à très large bord de l'époque occupât moins de place que l'habit, afin de ne pas neutraliser l'effet des parties de même couleur.

Enfin, pour que l'impression d'ensemble soit pleinement agréable, le peintre doit tenir compte de l'harmonie des couleurs. Reproduire le modèle fidèlement avec toutes ses nuances, sans considération pour l'effet qu'elles ont les unes sur les autres, ne constitue pas nécessairement une œuvre harmonieuse. " Mais, dira-t-on, le peintre ne doit-il pas imiter le modèle avec son coloris ?" Distinguons. Certaines couleurs inhérentes au modèle ne peuvent être changées sans contredire la nature, mais d'autres sont libres et peuvent être choisies de manière à s'allier harmonieusement avec les premières. Puis il y a l'idéalisation de la couleur comme celle de la forme. Il faut reproduire les objets, les êtres, tels qu'ils apparaissent et non tels qu'ils sont. Or l'aspect des êtres varie suivant la lumière, la distance, le point de vue, contingences diverses que l'artiste utilise au profit de son œuvre. L'essentiel est d'éviter les tons durs et crus, leur juxtaposition violente, de chercher au contraire une harmonieuse combinaison de nuances agréables, une heureuse alliance de tons chauds et lumineux, et cela surtout dans la peinture d'une scène en plein air, à la riante clarté du soleil[1].

---

[1] On peut voir sur l'harmonie des couleurs: L. Libonis, *Traité pratique de la couleur;* Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin,* livre II, chap. XIII; Charles Martel, *The Principles of Colouring in Painting.*

L'harmonie parfaite résultera donc de l'unité d'action, de spectacle, qui s'adresse au regard ; de l'unité d'expression, de sentiment, qui s'adresse à l'esprit, au cœur, et qui doit être d'accord avec l'unité d'action ; du sens bien choisi des lignes et de la cohésion unifiante marquée par les demi-teintes ; enfin de la suavité de l'impression d'ensemble produite par des couleurs qui s'appellent et se combinent avec art. Et une fois de plus l'on constatera que l'harmonie est la résultante des autres qualités du beau, surtout de l'unité dans la variété. C'est par l'harmonie principalement que l'art est supérieur à la nature. Celle-ci est aveugle et ne pense pas ; elle n'a pas conscience des beautés qu'elle nous présente. L'artiste voit et comprend ces beautés ; sa pensée et son travail communiquent aux œuvres de la nature des qualités qu'elles ne possédaient pas, notamment une plus grande harmonie, et, par là, leur procurent une existence plus parfaite, en font des œuvres excellemment artistiques.

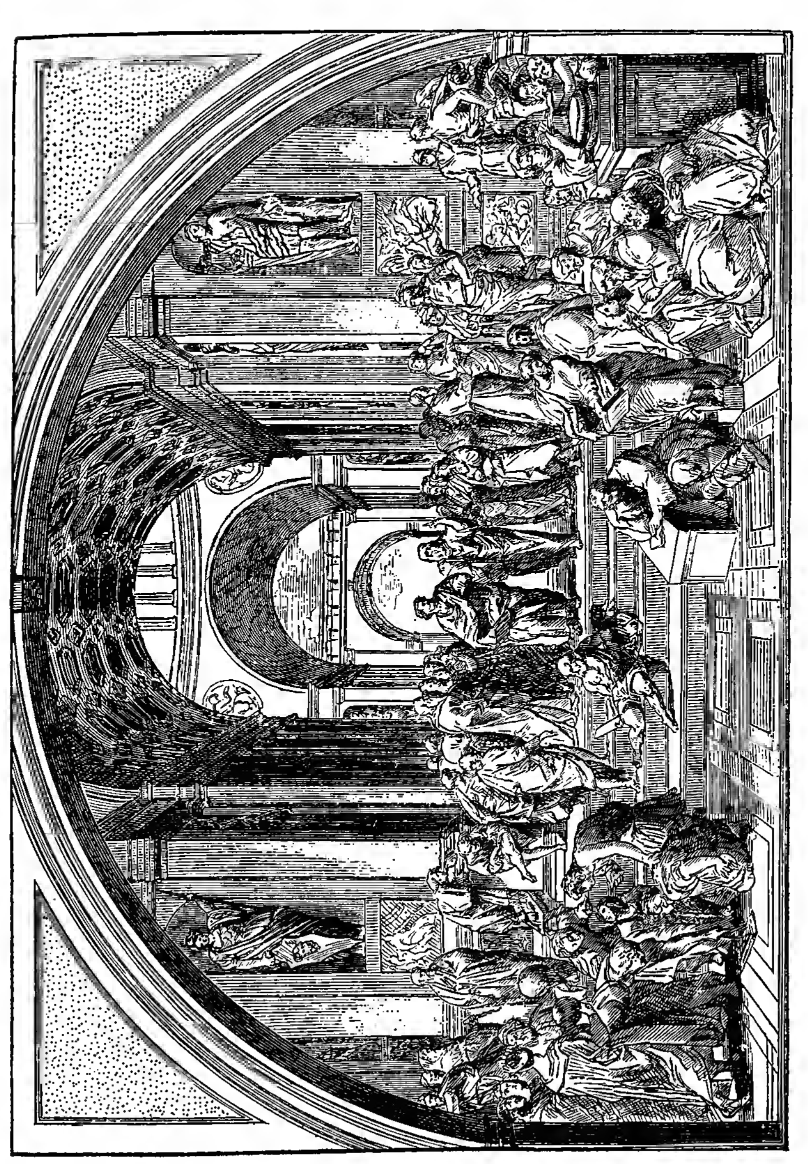
III. — La composition picturale

Complétons ce chapitre par l'exposé des principales règles qui gouvernent la composition picturale. Inventer, composer, pour le peintre, ce n'est pas imaginer de nouvelles figures, de nouvelles formes ; c'est concevoir des combinaisons originales, trouver des dispotions neuves qui conviennent à l'art pictural ; plus précisément, c'est choisir les pensées et les sentiments à exprimer par la peinture (le sujet), déterminer les figures à mettre en scène pour cet effet, enfin imaginer la nature, le décor qui encadrera le théâtre de l'action.

Il semble évident que le choix du sujet en peinture est de première importance. De ce choix dépend en grande partie le succès de l'œuvre auprès du public. Le pinceau de l'artiste doit en outre se réserver pour des scènes dignes d'être représentées. " Il faut, dit Dufresnoy[1], choisir un sujet beau, noble, qui par lui-même soit susceptible de toutes les grâces, de tout le charme possible, et se prête à la couleur et à l'élégance du dessin." Ce point arrêté, le peintre cherche l'ordonnance du tableau et l'expression des personnages. En ces deux parties principalement se révèle l'art de la composition picturale. Étudions-les sommairement, considérant surtout en elles les moyens techniques qu'elles fournissent au peintre.

Trouver les grandes lignes, choisir les figures et les draperies, surtout prévoir la disposition, les mouvements et les gestes des person-

[1] *L'Art de peindre.*



L'Ecole d'Athènes, par Raphaël.

nages, telles sont les opérations que comprend l'ordonnance. C'est concevoir le drame du peintre, ainsi que disaient les Grecs. Au moyen âge, la symétrie était à peu près la seule disposition en usage pour les tableaux. Une ordonnance plus compliquée eût embarrassé

les artistes de cette époque, et de plus, une sorte de respect pour les sujets pieux les portait vers les dispositions qui répondent à un sentiment d'ordre, de recueillement et de solennité. Mais bientôt les peintres, au lieu de ranger leurs personnages en nombre égal de chaque côté d'un axe, se contentent de former des groupes équivalents dont les masses se balancent. Au moyen de cette liberté contenue, de cette symétrie partielle ou cachée, la composition conserve son équilibre, et l'œil, secrètement charmé, jouit de la variété de l'ordonnance, sans apercevoir les moyens employés pour l'obtenir.



Raphaël.

Ce passage de la composition régulière et symétrique à la peinture mouvementée et libre peut s'observer dans les œuvres de Raphaël, au Vatican. Voyez la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'un des chefs-d'œuvre du maître. La partie supérieure y est encore ordonnée suivant les règles de l'ancienne régularité. Mais dans l'*Ecole d'Athènes*, où le génie inventif de Raphaël paraît à son apogée, la symétrie n'est observée que pour le décor architectural. L'arrangement des figures présente une sorte de désordre apparent et voulu, où règnent la plus parfaite vraisemblance dans les groupements, la plus heureuse expression de la vie et du mouvement dans les personnages. C'est le dernier mot de la beauté dans l'ordonnance.

Il fut donc inauguré par Raphaël cet art de multiplier les figures sans symétrie frappante et d'en peupler un tableau en les disposant avec un équilibre parfait. Aussi fut-il dès lors reconnu comme le meilleur. Mais d'autres combinaisons s'écartant davantage du parti symétrique peuvent être également bonnes, et cela explique le grand nombre de peintures où la symétrie est complètement absente. Ainsi, la représentation d'une action violente, comme l'*Enlèvement des Sabines*, par David, nécessite des lignes mouvementées, impétueuses, qui ne se prêtent pas à une ordonnance régulière.

Dans tous les cas, quelle que soit la disposition adoptée, elle est subordonnée à la loi d'unité exposée plus haut. Une dominante à

laquelle se rattacheront toutes les parties du tableau attirera le regard du spectateur. L'attitude, le geste des personnages, l'expression de leur physionomie, tout devra concourir à l'unité.

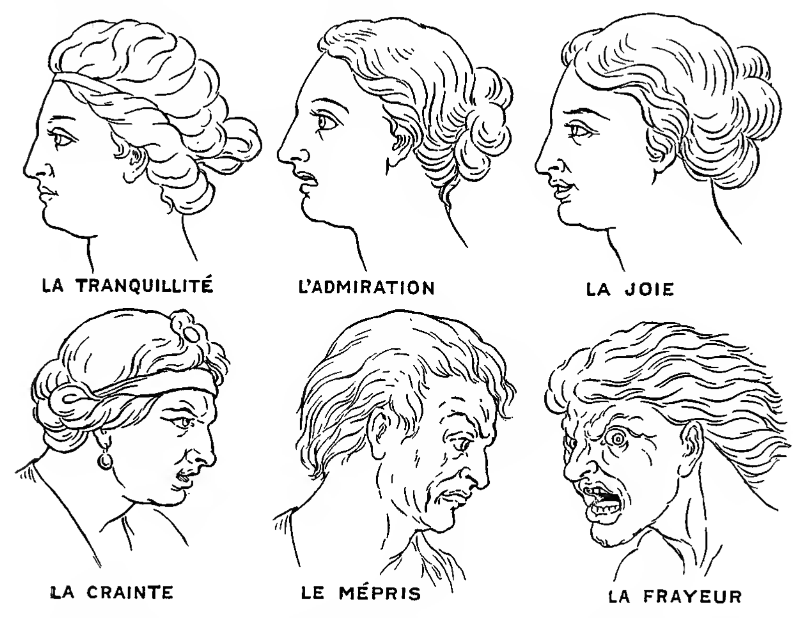
Puisque nous parlons du geste et qu'il fait partie de l'ordonnance, c'est le moment de rappeler que sa qualité est une condition importante de la beauté picturale. Mais comment arriver au geste esthétique, c'est-à-dire élégant, naturel et expressif ? Et si l'on admet qu'on peut prêter aux figures du peintre, qui n'ont ni épaisseur ni pesanteur, des mouvements plus hardis et plus libres qu'aux figures du sculpteur, jusqu'où peuvent aller cette hardiesse et cette liberté ? La réponse à ces deux questions est en partie contenue dans ce qui a été dit plus haut. Les mouvements qui révèlent le feu de la passion sont permis en peinture, pourvu qu'ils soient bien choisis et suffisamment stylisés. Quant à la qualité du geste, c'est à l'artiste de la découvrir dans la réalité vivante, de dessiner en traits hâtifs les beaux mouvements qu'il voit, pour les comparer et en faire un choix judicieux.

Mais les modèles esthétiques de gestes ne sont pas toujours faciles à rencontrer, et combien d'ailleurs sont fugitifs et ne peuvent être saisis par le crayon du dessinateur ! D'autre part, comment une personne, même en posant, pourrait-elle obéir parfaitement à toutes les volontés, servir de modèle à toutes les fantaisies de l'artiste ? Dans cette difficulté, le peintre a recours au mannequin, qui lui devient nécessaire surtout lorsqu'il s'agit de représenter des figures dont les mouvements sont trop précipités pour être dessinés d'après le modèle vivant. Cette figure mouvante, le mannequin, présente la forme générale du corps humain et se prête à toutes les exigences du peintre. Les poses, pouvant passer à son gré de la plus faible signification à la plus forte, lui font voir le moment juste où le geste est assez énergique sans devenir violent, où il concilie le vrai et le naturel avec la dignité et le style. Or, encore un coup, c'est avec ces qualités qu'il sera un élément de beauté dans la composition.

Quant aux draperies, le peintre consulte le costume historique, s'il y a lieu, pour en vêtir ses personnages, puisqu'ils apparaissent sur la toile comme les acteurs d'un drame. Il se conforme de même aux données de la géographie et de l'histoire pour ce qui est du paysage, du décor architectural, des meubles et de tous les accessoires qui servent à situer l'action représentée.

Après avoir déterminé l'ordonnance, la disposition des personnes et des choses, le peintre s'occupe de l'expression. Or celle-ci s'incarne et s'objective principalement dans la physionomie. Mais quels sont pour le peintre les moyens d'expression de ce miroir de l'âme ? Les données suivantes sont souvent utiles[1].

Le caractère général de la face dépend beaucoup de l'importance que l'on donne à la partie supérieure de la tête. Un front large, saillant,et une petite bouche, sont la marque d'un homme intelligent,tandis qu'un front fuyant et une grande bouche indiquent des instincts sensuels et vulgaires ou l'idiotie.


LA TRANQUILLITÉ — L'ADMIRATION — LA JOIE
LA CRAINTE — LE MÉPRIS — LA FRAYEUR

Les cheveux courts et forts montrent de la virilité ; les cheveux longs et fins donnent une apparence de douceur. La barbe est le caractère de l'âge, et partant contribue à produire une impression de dignité, d'expérience, de sagesse.

Les sourcils sont arqués dans le doute, la surprise, la peur, le rire et l'admiration ; contractés et abaissés dans la colère, le désespoir et la jalousie ; contractés et élevés vers le milieu du front dans la peine et la douleur.

1 Ces données sont tirées, pour la plupart, du *Guide to Figure Drawing*, par J. C. Hicks.

L'œil, en union avec les sourcils, peut exprimer une infinité de sentiments. Dans la dévotion, dans l'extase, il regarde en haut, ainsi que dans la mort et souvent dans la douleur corporelle et l'extrême faiblesse. Les paupières se compriment et se plissent dans le rire et le pleurer. Elles s'ouvrent pleinement dans la peur et la surprise. De grands yeux ont toujours été regardés comme indispensables à la beauté, ainsi qu'à l'expression de la noblesse et de la douceur. Les yeux petits, au contraire, sont la caractéristique de la ruse, de la violence, de l'égoïsme. Un œil saillant, qui paraît vouloir sortir de son orbite, marque généralement un manque d'intelligence. Et celui qui est enfoncé sous le front indique la faiblesse ou la souffrance. Le bel œil, l'œil parfait, est celui qui, gardant son ampleur, est bien à sa place et brille d'un doux et agréable regard.

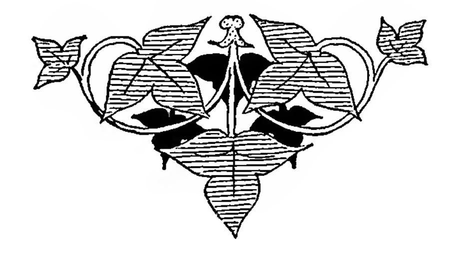
Le nez est l'organe de la respiration et, comme tel, indique les mouvements de la poitrine dans certaines émotions violentes de colère et de peur. A part ces cas, il paraît peu expressif des sentiments de l'âme et sa forme dépend généralement de conditions ethnologiques.

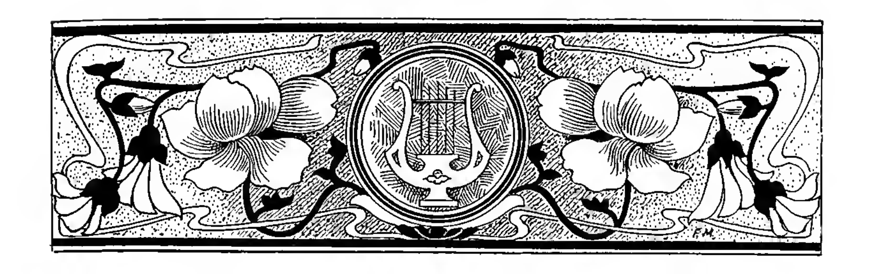
Il n'en est pas de même de la bouche, qui sert à la parole et à l'expression. Les lèvres comprimées indiquent la fermeté, la décision de caractère. Ouvertes, elles paraissent un signe de médiocrité intellectuelle. Leurs angles s'abaissent dans le mépris, le mécontentement et la jalousie. Dans la colère, les angles sont retirés en haut et en arrière. Les lèvres légèrement séparées manifestent de la dévotion. Violemment ouvertes, ou convulsivement fermées, elles marquent la colère. Dans le sourire, elles ne font que s'allonger un peu. Elles s'ouvrent complètement dans le grand rire.

Tels sont les principaux moyens que possède le peintre pour faire parler la physionomie de ses personnages. Mais combien d'autres il trouve par l'étude et la pratique ! Car, au peintre comme au sculpteur, rappelons-le en finissant, le talent ne suffit pas, et le travail constant est indispensable pour arriver au succès. Des tableaux qui semblent nés sans effort sous le pinceau de l'artiste sont ordinairement le fruit de longues et persévérantes études. Les plus grands chefs-d'œuvre ont coûté le plus de calcul, de labeurs et de sacrifices. C'est à ce prix que la peinture satisfait, instruit et touche. Il n'est personne qui ne ressente devant la splendeur d'une toile de maître une émotion pleine de douceur, d'admiration et d'enthousiasme; mais l'auteur seul connaît l'ardeur qu'il a fallu apporter à l'œuvre pour la féconder à ce point.

Concluons cette étude par une courte réflexion morale. Si la peinture est pour l'âme un enseignement et une poésie, pour les yeux un charme et un plaisir, quelle importance le peintre ne doit-il pas attacher à l'influence, disons plus, la séduction qu'exerce son art ! Car, nous le répétons, toute représentation picturale est susceptible de manifester ou de suggérer une bonne pensée, un sentiment noble et généreux. Voilà pourquoi le peintre chevalier de nos sublimes croyances peut attirer les esprits vers l'idéal chrétien. Que sa muette éloquence prêche donc la vertu en remuant les fibres religieuses des âmes ! Il réalisera ainsi pour ses semblables le vœu qu'exprimait le poète :

Par les grâces du beau leur faire aimer le bien.





CHAPITRE X

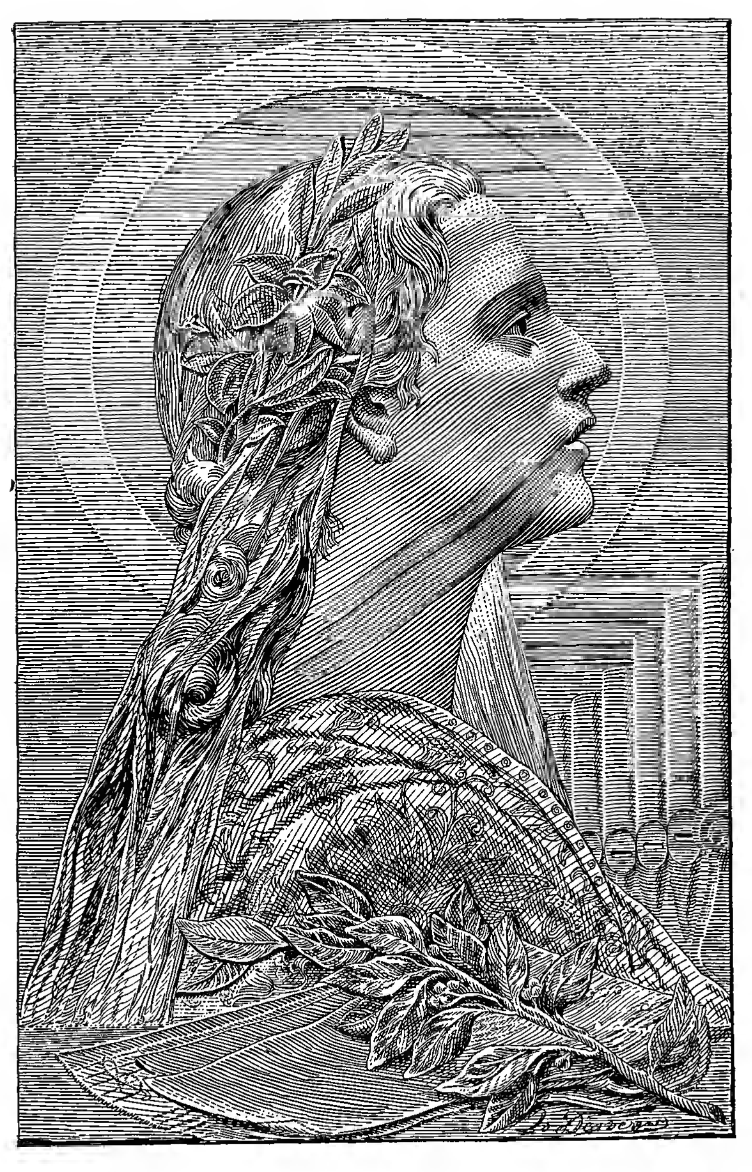
LE BEAU MUSICAL

I. — Notions générales

La musique est de tous les arts celui qui possède la plus grande source d'émotions esthétiques. C'est par excellence l'art du sentiment. Livré à ses seuls moyens, les sons, il nous saisit et nous transporte en un moment dans un monde d'idéals. Ce n'est pas qu'il exprime clairement des idées. Il les suggère plutôt de la manière la plus agréable. C'est là en partie le secret de sa puissance.

La musique diffère des autres manifestations du beau sous bien des rapports. Les arts plastiques nous présentent le beau au moyen de formes nettement déterminées. La poésie se sert de la parole rythmée, intermédiaire encore plus précis. La musique n'emploie rien de semblable. C'est le moins matériel et le plus éthéré des arts. Aussi son action tient-elle du mystère. Qu'y a-t-il de plus subtil que des vibrations aériennes ? et cependant quoi de plus attachant que l'audition d'une belle symphonie ?

Un monument, une statue ou un tableau étant fixes, l'œil et l'intelligence peuvent s'accorder du temps pour apprécier les qualités de l'œuvre. La musique, elle, est fugitive. Elle ne peut s'arrêter sans prendre fin, puisque sa condition essentielle est d'être une suite non interrompue de sons. Par contre, la perception de ses beautés se fait plus rapidement que dans les autres arts, à ce point qu'elle semble parfois inconsciente. Puis, indépendamment de l'effet produit



Sainte Cécile, patronne des musiciens. — Bas-relief de Charles Desvergnes.

par les qualités et la douceur des sonorités musicales, il s'établit, entre le dynamisme des sons et l'intelligence humaine, comme un lien secret qui permet à la musique de produire l'émotion esthétique, sans laisser à l'auditeur le temps de réfléchir. " Dans l'enchantement des sons, dit Combarieu[1], elle met une logique pour l'intelligence, un langage d'amour pour le cœur, une architecture et une plastique pour l'imagination."

Comment définir cet art presque magique ? D'après la plupart des auteurs, la musique est l'art de combiner et de produire les sons de manière à les rendre expressifs et agréables à l'oreille. C'est, suivant un autre mot heureux de Combarieu, l'art de penser avec les sons. Le but de la musique ressort de la définition donnée. " C'est de charmer l'oreille par de belles et pures sonorités, d'intéresser l'esprit par l'ingéniosité des combinaisons mélodiques et harmoniques, d'émouvoir le cœur par l'expression de sentiments nobles et élevés[2]."

On a beaucoup discuté sur l'origine de la musique. A-t-elle été inspirée par les bruits harmonieux de la nature, comme le chant du vent dans les arbres ou le clapotement des vagues de la mer ? Est-ce un effet de l'art, de l'étude ? Découle-t-elle plutôt de la structure et de l'organisme humain ? Il est certain qu'il y a dans la nature des harmonies qui nous impressionnent, des voix solennelles qui ravissent nos facultés esthétiques et qui sont, dit l'abbé Hurel[3], " comme les incessantes pédales de ce vaste concert, de ce bruit confus de tous les êtres qui s'accompagnent eux-mêmes et forment l'immense corde, d'où s'élancent tous les sons ". Mais personne ne peut affirmer que ces continuelles harmonies ont été les inspiratrices de l'art musical.

La musique ne paraît pas non plus être l'effet de l'invention ou de la culture des hommes. " Je n'estime point, dit Plutarque[4], qu'un homme ait inventé tant de biens que nous apporte la musique." " On a pu en découvrir les lois, en formuler les procédés, imaginer divers instruments, mais non créer un art dont les principes constitutifs déjouent les calculs humains et semblent toucher à l'infini[5]."

---

1 *La Musique, ses lois et son évolution.*
2 *Traité de la musique,* par A. Marmontel.
3 *L'Art religieux contemporain.*
4 Cf. *Oeuvres morales, la Musique.*
5 L'abbé Mehling: *le Chant de l'Eglise.*

La théorie la plus probable est celle qui regarde cet art comme une transformation de la parole ou comme un résultat de la structure de l'organisme humain et qui assigne par là même à la musique une source divine. Pourquoi celui qui a donné au rossignol et à tous les autres oiseaux chanteurs, l'instinct de mélodies brillantes et variées, n'aurait-il pas déposé dans le cœur de l'homme les secrets de la langue musicale ?

Il serait important de connaître clairement l'origine de la musique, car il en résulte, suivant le cas, une doctrine sensualiste ou idéaliste. Si l'art des sons découle de la condition physique de l'humanité, il le faut définir, avec Framery, un art de sensation. Si, au contraire, il se lie, comme le dit Quintilien, à la connaissance des choses divines, le spiritualisme de son principe lui apporte une fin élevée, une destination morale. Toute la saine philosophie ancienne et chrétienne accorde à l'art musical un but très noble, celui d'exprimer l'aspiration de l'âme à la contemplation de l'infini. Aussi la musique fut-elle d'abord sacrée. " C'était par l'étude de cette science, dit Villoteau[1], qu'on apprenait (chez les anciens) à célébrer dignement les louanges des dieux et les bienfaits des héros ; c'était par les effets puissants de la musique que l'on parvenait à graver dans l'esprit et dans les cœurs des peuples les lois religieuses et politiques sur lesquelles reposait l'ordre social."



Sully Prudhomme.

Mais la musique ne tarda pas à se mêler à tous les événements de la vie publique et de la vie familiale. Aujourd'hui elle est partout, elle tient à tout. La musique berce les premiers jours de l'enfance et réjouit les passe-temps de la jeunesse. Elle illumine de sa joie les fêtes religieuses et profanes, elle allège les travaux et les veilles, elle met un baume sur les deuils et les douleurs. C'est elle qui infuse de l'idéal au cœur du soldat et le pousse l'âme claironnante au combat.

---

[1] *De l'analogie de la musique avec le langage,* t. II

Personne ne reste insensible aux enchantements de la musique, les hommes cultivés moins que tous les autres. Sully Prudhomme aimait passionnément cet art et voulait qu'il adoucît ses derniers moments :

Vous qui m'aiderez dans mon agonie,
Ne me dites rien ;
Faites que j'entende un peu d'harmonie,
Et je mourrai bien.
La musique apaise, enchante et délie
Des choses d'en bas ;
Bercez ma douleur ; je vous en supplie,
Ne lui parlez pas . . .

Saint Philippe de Néri affectionnait aussi beaucoup la musique et il voulait qu'on en mît partout. " Il lui suffisait, dit son biographe, d'entendre un beau chant de psalmodie pour être profondément ému."

Des auteurs anciens voyaient même de la musique dans l'ordre de la nature, notamment dans la marche des sphères célestes. C'est là, selon eux, sa manifestation la plus générale et la plus grandiose. Il est certain que la musique a des rapports avec les mathématiques et que celles-ci trouvent des applications dans la plupart des lois qui régissent l'univers. Mais est-ce suffisant pour attribuer à la musique une fonction dans l'ordre mondial ?

De la musique surtout l'on peut dire, avec Lamennais, que l'art a précédé la science. Peu d'auteurs français, jusqu'ici, ont écrit sur l'esthétique de l'art musical moderne, et ce n'est qu'au siècle dernier que des auteurs allemands[1] commencèrent à s'occuper de cette spécia-

---

[1] Parmi les Allemands auteurs d'ouvrages d'esthétique musicale, citons : le docteur Hugo Riemann : *Catéchisme d'esthétique musicale,* traduit en français par George Humbert, et en anglais par le Rév. H. Bewerunge; le docteur F.-G. Hand : *Esthétique de l'art musical,* traduit en anglais par W.-E. Lawson; Ed. Hanslick : *le Beau en musique,* traduit en français par Charles Bannelier; Ernst Pauer : *Eléments du beau en musique,* traduction française de Louis Pennequin. Ces ouvrages nous ont été très utiles dans la rédaction de ce chapitre et du suivant.

Certains auteurs ont donné le nom d'esthétique musicale à des ouvrages qui traitent du côté purement scientifique de la musique. C'est introduire sans nécessité une confusion regrettable dans les mots. Pourquoi ne pas faire usage de la dénomination *technie musicale* ou *technie harmonique,* que d'autres auteurs, notamment Camille Durutte, ont donnée à cette branche de la musique ?

lité. Avant que d'étudier avec eux les qualités du beau en musique, il convient d'avoir des notions bien exactes sur les éléments de cet art — le rythme, la mélodie et l'harmonie — car c'est dans leur emploi esthétique que réside le beau musical.

Suivant le sens qu'on lui attribue généralement, le rythme est la division du temps par quelque chose de perceptible, par exemple le retour régulier d'un mouvement, d'un bruit, d'un son. Dans ce sens, le rythme est universel. Il apparaît dans la respiration, les battements du cœur, le cri de certains animaux, l'accent et les pauses du langage parlé. C'est du rythme que le bruit des pas sur le pavé ou le tic-tac d'une pendule, le vol des oiseaux, le balancement des arbres par le vent. Rythme aussi que le retour des vagues sur le rivage, l'alternance des jours et des nuits, la périodicité des saisons et le cours régulier des astres. D'où l'on voit que la musique mondiale des anciens philosophes était le résultat à la fois logique et poétique de l'effort qu'ils firent pour classer les mouvements universels. Il n'est donc pas surprenant de constater l'importance que prend le rythme dans les produits artistiques[1].

Restreint au sens qu'on lui donne en musique, le rythme est le retour périodique des temps forts et des temps faibles dans une phrase musicale. Il contribue à ramener une suite de sons à l'unité. Ne le confondons pas avec la mesure, qui est la division en parties égales de la durée d'une œuvre musicale. Certains compositeurs font coïncider le rythme avec la mesure, d'autres préfèrent la liberté du rythme à sa régularité. Le chant grégorien est rythmé, mais non mesuré[2].

La mélodie est une suite de notes qui, plus ou moins élevées, forment un air. C'est, dit Riemann[3], une succession de sons

---

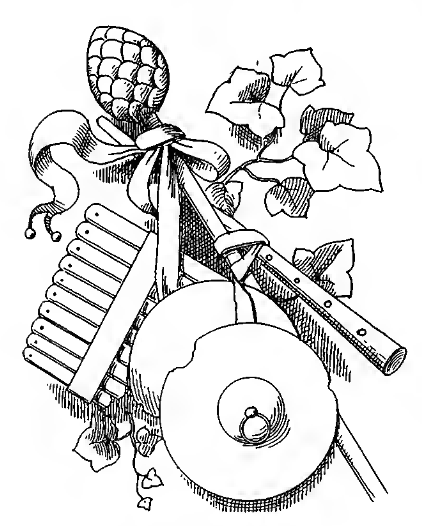
[1] Le rythme s'affirme aussi dans les arts du dessin toutes les fois qu'il y a répétition d'un même élément ou d'une même mesure. Les Grecs ont rythmé leurs temples en établissant les proportions de ces édifices d'après le module ou demi-diamètre de la colonne à sa base.

[2] Le chant grégorien offre le plus beau modèle de rythme libre; et c'est cette liberté qui donne à sa phrase musicale tant d'élégance et d'expression. Si l'on force le rythme à coïncider avec la mesure, comme dans la musique de danse, on sent tout de suite de la contrainte, une sorte de gêne, et il en est ainsi toutes les fois que l'accent métrique l'emporte sur l'accent rythmique ou pathétique.

[3] *Dictionnaire de musique.*

ayant entre eux des rapports logiques et déterminés[1]. Dans la mélodie réside donc le discours musical. Comme une pensée se développe par des idées, de même un sentiment peut se prolonger et s'exprimer par une suite plus ou moins longue de sons. Une seule note et même deux notes ne peuvent produire une mélodie, mais trois notes en sont capables, comme l'a démontré Jean-Jacques Rousseau par son *Air des trois notes.*

Les deux bases de la mélodie sont le rythme et la tonalité. Nous connaissons la nature du rythme. La tonalité repose sur le rapport qui existe entre certaines notes d'une échelle musicale, surtout entre la tonique et la dominante. La tonique est la première note de la gamme (majeure ou mineure) dans laquelle est composé un morceau, et la dominante est la cinquième note de cette gamme, celle qui domine dans toute mélodie bien conçue.



Trophée de musique champêtre.

La mélodie, comme le rythme, se retrouve dans les voix de la nature: le chant plus ou moins aigu du vent, le gazouillement de l'oiseau, le mugissement des vagues. Aussi la mélodie est-elle innée au cœur de l'homme. C'est le premier élément que remarque en musique celui dont les dispositions naturelles n'ont pas été influencées par une éducation musicale. Bien des peuples n'ont pas connu d'autre musique que la mélodie.

L'harmonie est l'élément passif de la musique, parce qu'elle n'est mise en mouvement que par la mélodie. C'est pourquoi le mot harmonie ne signifie pas ici euphonie, ni polyphonie, ni accord parfait entre les parties et le tout, ni accord de sons, mais il veut dire succession de plusieurs accords ou émission simultanée de plusieurs

[1] Pour montrer la nécessité de ce rapport, on a encore défini la mélodie : une suite de notes qui s'appellent.

mélodies. "L'étude des accords pour eux-mêmes, dit Vincent d'Indy[1], est, au point de vue musical, une erreur esthétique absolue; car l'harmonie provient de la mélodie, et ne doit jamais en être séparée dans son application." Il faut distinguer l'harmonie de l'accompagnement. Dans l'accompagnement, les accords soutiennent la mélodie, tandis que dans l'harmonie, surtout dans le contrepoint, les mélodies superposées forment les accords.

Pendant longtemps, l'homme se contenta d'exprimer ses sentiments par la mélodie seule. Mais, l'art musical progressant, il combina ce qui, dans la mélodie, était susceptible de combinaison et créa ainsi l'harmonie. Ce nouvel élément de beauté dans la musique n'est pas la moindre découverte de l'esprit humain. Il peut être considéré comme l'origine de ces admirables et puissantes symphonies que nous ont données plus tard Mozart, Haydn et Beethoven.

II.— Les conditions du beau dans la musique

Le beau musical réside, avons-nous dit, dans l'usage esthétique des trois éléments de la musique. Il nous faudra donc considérer les qualités du beau — l'expression, la proportion, la variété, l'unité et l'harmonie — non seulement dans la musique en général, mais aussi dans chacun de ses éléments: rythme, mélodie et harmonie.

L'expression. — Dans l'art musical l'expression est avant tout animée. Produit du mouvement — la vibration des corps — la musique exprime le mouvement. La vie dévoile l'existence d'une force. La musique, composée de sons produits par une force, est par excellence l'art de l'activité et de la vie. C'est là, on ne peut le nier, l'un des secrets de sa merveilleuse puissance en même temps qu'une source abondante d'expression. Sans concéder à la musique le pouvoir de bâtir des murs ou de dompter les fauves, comme la fable le raconte d'Amphion avec sa lyre et d'Orphée avec ses accords mélodieux, il faut admettre que cet art possède un empire extraordinaire sur les humains et qu'il affecte même les animaux. Or à quoi attribuer cet empire, comment l'expliquer, sinon par l'actvité qu'exprime et provoque la musique? Elle met en jeu, l'on dirait, toutes les facultés de l'âme humaine et fait vibrer toutes les fibres de l'être.

---

[1] *Cours de composition musicale,* Première partie.

L'art musical exprime le mouvement au moyen du rythme et de la mélodie. C'est en vertu de la vivacité que lui procurent ces deux éléments qu'il excite à la marche, à la danse et au combat. Il a aussi le don de calmer les nerfs de l'homme fatigué, et c'est encore au moyen du mouvement rythmique, ralenti cette fois, et de la douceur des sonorités musicales, qu'il produit cet effet d'apaisement.



Wagner. Haendel. Beethoven.

L'accent musical, produit par les modifications apportées à l'intensité et à la marche des sons, offre également un moyen d'exprimer les sentiments de la vie intérieure : la joie ou la tristesse, la gaieté ou la mélancolie, l'amour calme ou l'enthousiasme. Comme nous le verrons plus loin, les émotions, qui se font connaître dans le langage parlé par les accents de la voix, se traduisent ou se représentent par l'accent rythmique dans le langage musical. Cette représentation, il est vrai, se restreint au présent, mais son expression gagne par cette actualité même, car, pénétrant immédiatement dans l'esprit de l'auditeur, elle excite plus facilement et plus rapidement son activité spirituelle. Il n'est pas besoin alors de raisonnement. L'imagination est tout de suite en face de la scène évoquée.

Expressive de l'action présente, la musique est aussi imitative. Elle peut rappeler le chant des oiseaux, le mugissement des flots, le souffle de la tempête ou le grondement du tonnerre. Ainsi dans la *Walkyrie* de Wagner et le *Désert* de David, l'orchestre simule d'une manière pittoresque tous les bruits de l'orage. C'est d'abord un

sourd murmure, puis, la mélodie et l'harmonie s'animant, la tempête éclate dans le grondement des tambours, l'éclat des cuivres, le cri des bois et la plainte des violons. Dans le *Siegfried* de Wagner et dans les *Symphonies* pastorales de Haendel et de Beethoven, le jeu léger des cordes nous fait presque entendre le bruissement des feuilles et le bourdonnement des insectes. Ces imitations, ou plutôt ces représentations idéalisées des bruits de la nature, nous reportent agréablement au milieu des scènes qu'elles évoquent, de telle sorte qu'en traduisant les sentiments nés du spectacle de la création, le musicien reste cependant dans la sphère de l'expression musicale. Eût-il fait de l'imitation pure, il se fût éloigné de cette sphère, car le but de la musique, comme celui de tout art, n'est pas la simple imitation, mais le beau idéalisé. La musique est impuissante sans doute à raconter ou à décrire, du moins dans l'acception ordinaire du mot. Mais on est convenu d'appeler descriptive celle dont nous venons de parler.

Art de sentiment, la musique s'adresse plus au cœur qu'à l'esprit, et même, pour exprimer les mouvements intérieurs, elle est souvent imprécise. C'est pourquoi elle ne produit ordinairement que des impressions aussi peu durables que les sonorités qui les provoquent. Et pourtant, comme une audition musicale remue parfois le tréfonds de l'âme ! " L'élimination des mots, dit Combarieu[1], et l'emploi de l'activité pure de l'esprit dans la syntaxe des sons, semblent favoriser le libre exercice de la pensée elle-même et lui permettre quelquefois une plus grande profondeur."

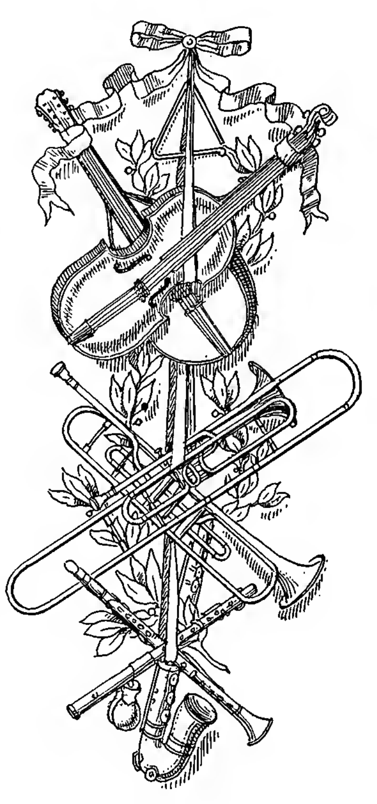
Si l'expression de la musique est vague, si elle n'est pas précise à l'égal des autres arts, elle a du moins le privilège de suggérer ce qu'elle n'exprime pas et d'appeler les pensées les plus élevées. Elle peut même susciter des émotions et des sentiments que les mots seraient impuissants à provoquer. " La musique, disait Carlyle, est une sorte de parole inarticulée et insondable qui nous amène au bord de l'infini et nous y laisse plonger un moment le regard."

La musique se fait plus précise pour le compositeur et pour l'artiste musicien qui maîtrisent toutes les ressources de leur art. Dans un tableau, un connaisseur remarque une foule de beautés que le vulgaire ne soupçonne pas. De même, dans l'audition d'une mélodie ou d'une symphonie, le musicien perçoit bien des combinai-

---

[1] *La Musique, ses lois et son évolution.*

sons heureuses qui échappent aux profanes, mais qui sont pour lui parfaitement éloquentes. Combarieu va plus loin, trop loin peut-être. “ Pour le vrai musicien, dit-il, la musique est plus claire que la parole ; la parole ne peut que l'obscurcir. Le sens d'une belle phrase de Bach ou de Haendel ne peut pas être traduit par un autre langage que celui des sons et doit être directement compris[1].” Quoi qu'il en soit, les périodes et les phrases mélodiques peuvent être comparées aux périodes et aux phrases parlées, et les premières doivent correspondre aux secondes dans l'art musical dramatique.



Trophée d'instruments de musique modernes.

Le timbre des différents instruments intervient aussi dans l'expression musicale. Il a le même effet que le timbre de la voix humaine dans le langage parlé. Rude, il exprime la dureté ; doux, il révèle la tendresse. Ne dit-on pas le timbre léger du fifre, la voix solennelle du saxophone, la pureté et la douceur de la flûte, le son triomphal de la trompette, la complainte empoignante du basson, la délicatesse pathétique du violon ? De tous les sons, celui des instruments à corde est le plus sympathique et le plus expressif. Il ressemble à la voix humaine, il vibre et se fond avec elle. La matière même qui le produit ne fut-elle pas un jour animée et vivante ? On peut dire à la vérité que chaque instrument possède une âme à lui et que le caractère de chacun peut être comparé aux différences psychologiques que l'on remarque dans les individus. “ Mais parmi les organes que l'art s'est créés, dit Lamennais[2], aucun ne saurait

[1] *Op. cit.*

[2] *De l'art et du beau.*

être comparé à l'orgue : il les domine tous des hauteurs de sa royauté solitaire... Pour l'étendue, l'éclat, la puissance, il n'a point de rival... De ses profondeurs sort un volume de sons suffisant pour remplir l'édifice le plus vaste. Tantôt il provoque le recueillement et la contemplation par une harmonie voilée, mystérieuse ; tantôt il émeut d'une tristesse sainte ou enflamme d'une céleste ardeur. Quelquefois il gronde comme l'orage, mugit comme la tempête ; quelquefois on dirait les soupirs des esprits devinés plutôt qu'entendus, saisis seulement par l'ouïe interne. Que faut-il de plus pour en faire une création d'un ordre unique ?"

L'expression de la musique dépend beaucoup aussi de la manière plus ou moins esthétique dont le compositeur emploie le rythme, la mélodie et l'harmonie. Ces éléments sont soumis à des lois bien déterminées par les maîtres pour qu'ils concourent tous à préciser l'expression du discours musical. Quoique ces lois soient suivies par les musiciens de façons un peu diverses, elles sont toutes fondées sur des principes immuables. Étudions d'abord, la puissance expressive du rythme.

"Le mouvement rythmique musical, dit Ernest Pauer, doit être considéré comme l'expression de la vie humaine." En effet, de même que le mouvement du corps révèle notre être et notre activité physique, de même certains phénomènes du sens intime et de la vie de l'âme peuvent s'exprimer par la musique rythmée. Le rythme contribue à l'expression par l'alternance raisonnée des temps forts et des temps faibles et par les modifications apportées à la marche, à la durée des sons : précipitation, ralentissement, interruptions, silences, etc. Il traduit ainsi les impressions d'agitation et de joie, ou de calme et de tristesse. Une irrégularité, une interruption soudaine dans le rythme sert à exprimer une grande douleur, le sanglot. "C'est le propre de la douleur, dit Bossuet, de s'interrompre elle-même." Dans un morceau qui dépeint une passion violente, un temps d'arrêt imprévu exprime la terreur ou l'indignation. Le point d'orgue peut aussi produire un effet d'une agréable saveur, après une attention longtemps soutenue de la part de l'auditeur, en lui procurant un repos désiré. Enfin une pause encore plus longue est souvent indispensable afin de laisser au sens auditif sa liberté et de le préparer à apprécier l'effet suivant. Un jour qu'on demandait à Mozart ce qui produisait, selon lui, le plus grand effet en musique, il répondit: "Le silence", entendant par là une interruption subite des sons.

Les termes italiens qui servent à nuancer le mouvement ne montrent-ils pas assez le rôle du rythme dans l'expression musicale?

Quels sont maintenant les moyens d'expression de la mélodie ? Par l'intensité et l'acuité des sons, elle suggère des idées de force et d'énergie ; par leur douceur, des impressions de faiblesse ou de mollesse. Les sons aigus ou intenses expriment aussi des émotions vives de l'âme ; les notes basses et douces, le calme, la dignité, la solennité, la gravité, souvent aussi la résignation et la douleur contenue. Dans la musique dramatique, la mélodie indique parfois le mouvement des êtres. Par une marche ascendante des notes, Wagner, dans son *Rheingold*, représente Erda, la mère de la terre, qui monte. Plus tard, son retour est représenté par une descente des notes. Dans sa *Walkyrie*, le même auteur traduit d'une manière semblable le calme du repos après le travail. Les tons soutenus expriment l'immobilité ou la majesté, comme les grandes lignes en architecture.



Le mouvement d'Erda représenté par la mélodie, dans le *Rheingold*.

La tonalité, avons-nous dit, est l'une des bases de la mélodie. La modalité en est une autre. Du point de vue de l'expression, le mode est à la musique ce que la couleur est à la peinture. Une composition musicale reçoit de la modalité son caractère principal. Ce qui le prouve, c'est qu'un morceau chanté ou joué dans un ton éloigné du sien perd beaucoup de son expression. " On considère comme un fait acquis, dit Ernst Pauer[1], que chaque ton possède, jusqu'à un certain degré,un domaine particulier où règne sa suprématie positive et où s'épanouit l'expression de son caractère propre[2]." Le mode majeur exprime ordinairement la force, la joie et la vivacité ; mais il peut aussi exprimer le calme, la dignité et la grandeur. Le mode mineur produit l'impression de la gravité, de la mélancolie, de

[1] *Op. cit.*

[2] De même qu'un tableau reçoit sa tonalité du mélange des couleurs, ne pourrait-on pas dire aussi qu'une audition musicale reçoit son coloris du mélange des timbres d'instrument ? N'est-ce pas dans ce sens que Camille Bellaigue appelle le timbre la couleur du son ?

la tristesse ; il a moins d'éclat que le mode majeur, et son emploi prolongé fait désirer le retour à la fraîcheur bienfaisante de celui-ci.

Enfin l'harmonie produit aussi des impressions diverses, et cela principalement par la modulation, laquelle consiste à changer la tonalité des phrases et des périodes en déplaçant la tonique[1]. Une modulation en ton mineur suffit souvent pour procurer à un morceau une puissante expression de tendresse ou de tristesse. L'harmonie évoque une impression de clarté, en oscillant vers les dominantes ou quintes aiguës ; d'obscurité, en modulant vers les sous-dominantes ou quintes graves. Car les sons aigus donnent la sensation d'un corps qui monte vers la lumière ; les sons graves, la sensation opposée. Parfois les accords achèvent le sens de la mélodie en lui donnant une force qu'elle n'aurait pas sans eux. Une bonne structure harmonique est donc, autant qu'une mélodie, une source de vie et de beauté.

Le rôle des éléments de la musique dans l'expression des sons est subordonné à la première qualité du beau, qui est la vérité. Or celle-ci demande que la forme soit appropriée au sujet. Une composition qui veut exprimer la tristesse ou la douleur n'admettra pas les passages brillants, les ornements fleuris. D'un chant pieux l'on bannira toute mélodie saccadée, légère, tout motif qui ne produirait qu'un effet disparate.

Dans le choix de la forme, le musicien ne doit pas non plus s'en tenir à des règles trop rigoureuses, car il ne produirait souvent qu'une impression inexacte et incomplète. C'est que le même moyen d'expression peut servir à évoquer des idées ou des sentiments différents. Par exemple, le tremblement de la voix traduit tantôt le trouble et l'inquiétude, tantôt la grandeur et la sublimité. L'adaptation de la forme à l'idée est un problème qui demande beaucoup de réflexion. Lorsque le sentiment individuel du compositeur aura entièrement pénétré l'œuvre, en obéissant avant tout aux lois logiques et naturelles, elle deviendra véritablement expressive, vivante et artistique.

Par rapport au sens musical, à l'expression, toujours, quelle différence peut-on établir entre la mélodie et l'harmonie ? Le docteur Hand, dans son *Esthétique de la musique*, pose la distinction suivante. Partout où le sentiment domine et où l'imagination affir-

[1] On définit quelquefois la modulation: une translation tonale.

me sa liberté, la mélodie prévaut, et cela même dans les compositions que l'on peut considérer savantes. Au contraire, là où le sérieux prend la première place, on préfère l'harmonie parce qu'elle s'adresse à l'entendement plutôt qu'à la sensibilité. Ainsi la mélodie est œuvre de sentiment, et l'harmonie œuvre de l'esprit. L'art sentimental, dit cet auteur, peut, d'un simple fil mélodique, développer une combinaison compliquée et admirable de sons, tandis que l'harmonie, s'acquérant par l'étude, permet de créer des œuvres où n'apparaît pas une étincelle de génie.

La proportion. — Caractérisée et vivifiée par l'expression, la belle œuvre musicale est équilibrée par la proportion. La loi de proportion, en musique, est moins rigoureuse et moins précise que dans les arts plastiques. La matière, qui se développe dans l'espace, est tangible et fixe, mais les sons, produits dans le temps, sont subtils et fugitifs. C'est pourquoi, en musique, la raison, le jugement, le bon goût, doivent souvent tenir lieu de règles.

En ce qui concerne l'ensemble de la composition, la loi de proportion veut que la forme musicale soit en rapport avec le sentiment qui domine, et que l'expression de celui-ci soit bien accentuée. Elle exige aussi que l'entrée ou exposition et la conclusion soient plus courtes que le développement ou le corps de la composition. Quant aux autres parties intégrantes, il ne faut laisser à chacune que l'étendue et l'importance qu'elle doit avoir relativement aux parties principales. Une proportion existe également entre les longueurs relatives des périodes. " Entre elles et les repos, il y a certaines corrélations de symétrie qui concourent puissamment au bon équilibre de la phrase et qui ont le même effet que la rime en poésie[1]."

Quelles règles la proportion impose-t-elle aux trois éléments de la musique ? La durée et l'intensité des groupes de notes sont réglées par le rythme, qui pourrait être défini l'ordre et la proportion dans le temps. Le rythme résulte de la tendance de l'esprit humain à ramener tout à l'unité. La proportion tend à un but semblable, puisqu'elle veut un rapport logique entre le tout et ses parties. L'esprit humain éprouve une satisfaction à constater les divisions et les subdivisions d'un monument de manière à pouvoir les comparer avec l'ensemble. De même, il se complaît dans les divisions et les subdivisions rythmiques d'une composition musicale bien équilibrée.

[1] Vincent d'Indy : *Cours de composition musicale*— première partie.

Ce rapprochement explique comment Goethe et Mme de Staël ont pu appeler l'architecture une " musique gelée ".

La proportion restreint la mélodie dans les limites qui assurent l'unité à la composition, en la maintenant dans la tonalité convenable, nous voulons dire en lui interdisant les modulations trop fréquentes ou à des tons trop éloignés. Dans la musique vocale notamment, les modulations d'un ton à un autre doivent être plus rares que dans la musique instrumentale. Dans celle-ci, en effet, la beauté formelle dépend beaucoup plus de la modulation que dans la première. Il convient d'admirer, avec Ernst Pauer, la sage modération des grands maîtres sur ce point. Ils ont reconnu que moduler trop souvent, c'est rendre la composition légère et la jeter dans une confusion qui la prive de tout caractère. Le musicien peut être comparé au peintre qui se sert tantôt d'une couleur vive et prononcée, tantôt d'une couleur pâle et terne, mais ne fait usage de l'une et de l'autre que pour arriver à représenter son sujet.

L'harmonie est peu soumise aux lois de la proportion,sinon dans les détails, parce qu'elle est subordonnée au rythme et à la mélodie. Pourtant ce qui a été dit de la mesure à garder dans la modulation mélodique peut s'appliquer à la modulation harmonique. Le sens des proportions maintient le compositeur dans de justes limites en tout ce qui concerne son art. " Vous le nommez grand, " disait Grillparzer de Mozart à ses compatriotes, " il l'est, parce qu'il a su se limiter. Ce qu'il a fait et ce qu'il s'est interdit de faire pèsent d'un poids égal dans la balance de sa renommée."

La proportion conduit à la symétrie et la symétrie à la répétition. " En musique, dit Jules Combarieu[1], la répétition n'est pas seulement permise, elle est le fait normal, constant, le procédé artistique par excellence." L'art musical peut être comparé sous ce rapport aux arts déccratifs, où la répétition est si fréquente. En ces deux arts, musique et décoration, ce qui donne tant d'importance au retour du même motif, c'est que le détail y est perçu d'abord et l'ensemble ensuite. " Écoutons, dit Vincent d'Indy, dans son *Cours de composition musicale*, écoutons une symphonie, la Ve de Beethoven par exemple. Que percevons-nous en premier lieu ? Un détail, un dessin particulier et précis auquel notre esprit s'attache, une idée que nous suivons avec intérêt à travers tous ses développements

[1] *Op. cit.*

jusqu'à son épanouissement final. La mémoire, constamment en jeu dans ce travail d'assimilation, nous rappelle l'idée principale chaque fois qu'elle reparaît sous un aspect nouveau, et nous nous élevons ainsi progressivement à l'impression synthétique de l'ensemble par la perception successive des détails."

C'est sans doute pour une raison semblable que l'on aime mieux entendre une musique déjà connue qu'une composition nouvelle. Lorsque l'auditeur est familier avec une mélodie, il en saisit dès le commencement les relations harmoniques et en goûte d'autant plus les accents. "Une succession de sons, dit Gevaert, n'a de sens musical qu'autant que leur condition harmonique peut être saisie."


Jean-Sébastien Bach.

La variété. — Fruit de l'activité et du mouvement, la variété vivifie, elle aussi, une composition musicale. Cette qualité est ici la plus facile à obtenir, car tout se prête à la diversité : le rythme, la phrase mélodique, les accords symphoniques, la voix, les instruments et les formes musicales. Dans l'ensemble d'une composition, la variété s'obtient aussi par l'alternance des chœurs et des soli, des *forte* et des *dolce*, des *lento* et des *presto*. Les membres de la composition se font ainsi valoir par contraste et apportent un intérêt qui soutient l'attention des auditeurs. Une trop grande uniformité, au contraire, produirait l'ennui.

En ce qui concerne le rythme, par exemple, il est facile de concevoir que des divisions égales de temps qui se suivraient avec la même intensité revêtiraient, une régularité monotone, qui ne s'observe que dans les mouvements mécaniques ou dépourvus de vie libre. Mais si l'on apporte une différence dans l'intensité des temps ou la durée des sons, l'activité mentale, satisfaite, reste éveillée. Si nécessaire est cette variété du rythme que, si elle n'existe pas, notre esprit la crée. Écoutez attentivement le tic-tac d'une horloge, et vous ne pourrez vous empêcher d'accorder à l'un des deux bruits plus d'importance qu'à l'autre.

On peut citer des exemples de pratiques musicales qui sont des modèles de régularité, de correction, et qui ne produisent pas l'impression de la beauté, parce qu'elles sont trop monotones. Il suffit de comparer les fugues pour étude d'Albrechtsberger, le savant maître de Beethoven, avec celles de Sébastien Bach, si pleines de variété. Les premières laissent l'auditeur indifférent, tandis que les dernières le transportent d'admiration.

La mélodie apporte aussi sa part de variété, part très grande, puisqu'elle affecte à la fois la durée, l'intensité et l'acuité des sons. La variété mélodique peut être comparée à celle que l'on remarque dans le langage parlé. Par exemple, dans une question ou au commencement d'une phrase,la voix s'élève, et elle s'abaisse pour répondre ou pour finir; la supplication l'adoucit, la menace l'enfle; elle s'alanguit dans la douleur et se précipite dans la joie. Les mélodies les plus populaires sont celles qui s'approchent de ces intonations, que l'on peut regarder comme l'origine des *piano*, des *dolce*, des *crescendo*, des *forte* et de toutes les nuances musicales.

En passant d'une tonalité à une autre, la modulation crée un nouvel élément de variété qui n'est pas le moins effectif. On conçoit quelle source de diversité elle apporte à la musique, quand on songe que chaque note principale d'une tonalité peut devenir le point de départ d'une phrase mélodique.

L'harmonie musicale est un des facteurs les plus importants de diversité. Par ses mouvements d'oscillation entre les quintes aiguës et les quintes graves, par l'alternance de ses accords consonants et de ses accords dissonants, par l'usage des notes accidentelles ou étrangères, elle soutient l'intérêt et garde l'esprit continuellement en suspens.

La variété dans les éléments crée la variété dans le tout. Mais, pour que la diversité des parties ne nuise pas à la cohésion de l'ensemble, il faut entre elles des liens ou des rapports de ressemblance qui les fondent et les ramènent à l'unité, qui est une condition indispensable de l'harmonie.

L'unité. — La règle de l'unité doit ordonner un morceau de musique comme un discours. Les plus longues compositions sont formées ordinairement d'un petit nombre de phrases musicales que l'auteur varie par divers moyens, mais qui gardent toujours un air de parenté et qui se lient les unes aux autres par l'expression, la mesure, le rythme et les cadences ou repos. L'ordonnance générale révè-

le ainsi l'unité de conception et d'inspiration chez le compositeur et montre la correspondance qui existe, ou du moins doit exister, entre la forme de la musique et le sentiment que veut traduire le musicien. L'ensemble de la composition se présentera comme une peinture où les éléments apparaissent simultanément et charment le spectateur par une ordonnance unifiante et harmonieuse.

Le rythme doit former une continuité logique et régulière de la première note à la dernière. Néanmoins, rien n'empêche qu'il ne change au cours d'une composition, surtout si elle est longue, afin de diversifier le mouvement. " L'oreille, dit Ernst Pauer, a la sensation inconsciente de l'exactitude et de la régularité avec laquelle les traits mélodiques se succèdent. Nous écoutons avec plaisir cette sorte de pulsation sonore et entraînante qui symbolise la jeunesse et la vie." Le rythme soutient ainsi la mélodie, marquant clairement la place de chaque son et contribuant par là même à l'intelligibilité de l'ensemble.

Sans contrainte, le mouvement mélodique se pliera aux nuances de l'expression. La modulation se fera ordinairement dans les tonalités voisines[1] et ne s'éloignera pas sans motif de la tonique. Moduler trop souvent dans les tons éloignés serait nuire à l'unité, laquelle demande de la cohésion dans la formation organique du tout.

L'harmonie s'identifiera avec le mouvement mélodique pour le soutenir. Son but est d'établir l'unité dans la diversité des sons et dans leurs rapports entre eux. Elle doit donc contribuer puissamment à former un tout homogène où s'observe une aisance absolue et vivante. Que des liens sensibles relient entre elles les diverses parties, qu'une même atmosphère anime toute l'œuvre, et l'unité sera parfaite.

Ainsi doit être entendue l'unité dans la variété, axiome commun à tous les arts et condition essentielle de la beauté. On le sait, il n'y a pas de perfection dans une œuvre sans des rapports étroits qui en unissent les parties, en définissent et illuminent la forme, en rendent l'expression intelligible, logique et agréable.

L'harmonie et le beau idéal. — De toutes les qualités dont nous avons parlé — expression, proportion, variété et unité — résulte l'harmonie, ce terme étant pris, cette fois, dans son sens général

[1] Les tons voisins sont ceux qui n'ont qu'un accident de plus ou de moins à la clef.

d'accord parfait entre la forme et l'idée, entre le tout et ses parties. Car l'harmonie dont il est ici question est une sorte de qualité passive, résultante de toutes les autres, mises en parfaite concordance dans la même œuvre et subordonnées à la manifestation d'une même pensée. Oui, que l'expression soit intelligible et appropriée au sujet, qu'une proportion logique règne entre toutes les parties de l'œuvre, que les trois éléments de la musique offrent assez de variété pour que la composition soit bien vivante, qu'une liaison enfin soude les phrases mélodiques et les accords symphoniques de manière à en former un tout inséparable et complet, et l'on pourra dire que la pièce est harmonieuse. Ce sera le plus bel éloge qu'on en puisse faire, parce que l'harmonie est aussi élevée au-dessus des autres qualités du beau que la fin au-dessus des moyens. L'artiste recueille le succès en proportion de son habileté à combiner les éléments en une harmonieuse unité.

Avec la pratique, l'observation de ces conditions du beau en musique devient plus ou moins naturelle. Instinctivement on acquiert le sentiment de l'ordre, de la proportion, de l'unité, de l'harmonie. Le même sentiment est éprouvé d'une manière inconsciente par l'auditeur. Celui-ci ne ressent nul besoin d'analyser l'œuvre pour en goûter la beauté. La musique n'a pas pour fin de démontrer la justesse des principes, mais d'être entièrement une expression agréable de sons. Aussi, plus une composition musicale est compliquée, plus le musicien doit cacher la méthode employée pour en établir la structure. Sébastien Bach est parvenu à pénétrer d'une essence admirable de beauté des œuvres soumises cependant à un ensemble de règles très sévères. En les écoutant, on oublie qu'elles sont des compositions dues à la science musicale, parce que l'auteur a su se rendre maître des sons sans laisser voir les moyens qui lui ont permis d'obtenir la correction de la forme. Quand une œuvre soutient et excite la sympathie de l'auditeur au point d'enchaîner son attention, il n'y a pas de doute à émettre sur l'excellence de cette œuvre. La sorte d'attraction magnétique qu'elle exerce sur l'esprit provient d'un don mystérieux accordé seulement aux génies vraiment maîtres de leur art.

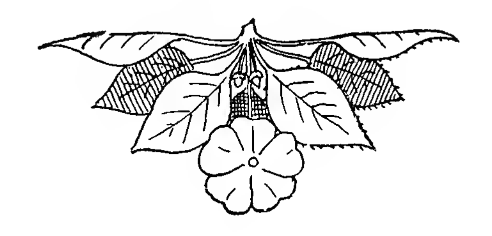
Cette considération nous amène à dire un mot de ce qui procure à une œuvre musicale sa plus haute perfection, nous voulons dire la beauté idéale. Cette beauté, en musique, est celle qui, s'emparant de la sublimité de l'expression, de la vertu du symbolisme, nous élève

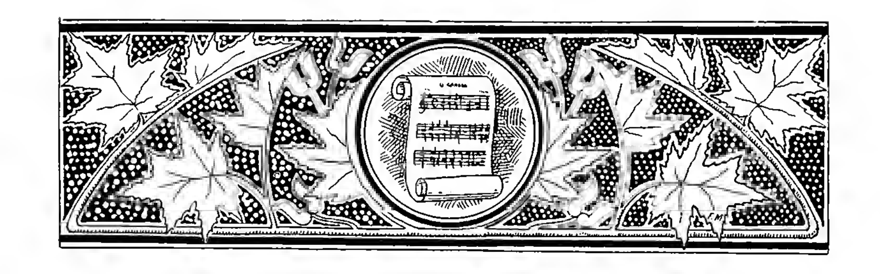
au-dessus de la réalité. Mais ici les règles font défaut. " L'impression que la beauté idéale produit sur un esprit cultivé, dit Ernst Pauer, dépend de l'intensité avec laquelle l'idéal est lui-même senti et compris. On ne peut suivre cet idéal qu'à travers le sentiment intime de l'âme; car la faculté plus froide de l'intelligence ne saurait saisir, ni s'assimiler, une idée dont l'essence caractéristique consiste à échapper à l'analyse de toute règle et de toute mesure. Les compositions de Beethoven nous offrent les plus beaux exemples de beauté idéale en musique. Ce maître possédait à un haut degré la puissance de l'intelligence, la profondeur du sentiment et la chaleur de l'inspiration. Ce sont les qualités du parfait compositeur. La preuve en apparaît dans ses mélodies, animées d'un feu et revêtues d'un éclat qui transforment le son en accents surhumains. Elle apparaît surtout dans ses admirables symphonies, où l'idée jaillit grandiose et géniale des modulations et des combinaisons des sons, pour s'épanouir au moyen de ressources inépuisables et variées et plonger l'auditeur dans l'idéalité et le ravissement."

Avant de conclure ce chapitre, il conviendrait de parler aussi de la composition musicale, suivant le programme que nous nous sommes imposé pour les autres arts. Mais cette sorte de composition est trop compliquée et soumise à un trop grand nombre de règles pour qu'il soit possible d'en donner un aperçu en quelques pages. Nous consacrons à ce sujet tout le chapitre suivant.

De la présente étude sur le beau musical découle, semble-t-il, la conclusion suivante. La musique est vraiment une munificence du Créateur pour charmer notre sensibilité et, par-dessus tout, pour élever notre cœur vers lui,centre de toute harmonie.Que l'on considère l'origine de cet art, sa nature ou ses éléments; que l'on étudie sa puissance d'émotivité, ses qualités esthétiques ou sa fin, toujours il nous apparaît grand, sublime, divin. Son origine ne peut être attribuée qu'à Dieu. Celui-là seul qui organise dans l'univers cet immense concert dont le charme nous touche si profondément, pouvait déposer dans le cœur humain le secret d'un art aussi mystérieux et aussi enchanteur que la musique. La nature de cette suave expression des sentiments de l'âme se rattache donc aux instincts cachés de notre propre nature. Les éléments de la musique — le rythme, la mélodie et l'harmonie — pour ceux qui les connaissent bien, se prêtent, nous l'avons vu, à des compositions splendides, grandioses, qui font briller les qualités du beau du plus vif éclat. Quant à l'émotivi-

té de l'art des sons, elle est exceptionnellement remarquable. Non seulement la belle et grande musique charme la sensibilité, mais elle s'empare de l'être humain tout entier, le ravit, pour ainsi dire, à ce monde sensible et le jette dans des sphères supérieures où il oublie son existence terrestre. Cette puissance d'émotivité, la musique la trouve dans l'effet des vibrations sonores bien ordonnées, dans les qualités esthétiques de la composition musicale. Enfin la mission de la musique, sa fin principale, est d'élever le sens moral et l'intellectualité. Son charme nous introduit en un instant dans le monde des esprits, où l'âme s'abreuve et se vivifie à la source des idées et des sentiments les plus élevés. Elle éprouve alors des impressions profondes, indéfinissables, qui la mettent en présence du Créateur et lui donnent comme l'avant-goût de la félicité infinie.





CHAPITRE XI

LE BEAU DANS LA COMPOSITION MUSICALE

DES compositeurs ont comparé l'harmonie musicale à l'ordre qui règne dans l'univers. Beethoven a écrit : " La musique est en tout; un hymne sort du monde." En effet, la musique est comme l'écho de ce concert mondial qui a fait dire au psalmiste : " Les cieux et la terre chantent un hymne; le jour le répète au jour, la nuit le redit à la nuit, et leur voix atteint jusqu'à l'extrémité de l'univers." (Ps. XVIII, 3.) Oui, tout est harmonie ici-bas et dans les cieux; tout chante la gloire et la bonté du Très-Haut. " Il existe, dit Lamennais[1], une musique non moins vaste que la création, une musique qui embrasse tous les sons, tous les bruits, et leurs combinaisons innombrables, et leurs lois de tous ordres : depuis la goutte d'eau qui gémit en se brisant sur un brin d'herbe, jusqu'à l'océan qui ébranle avec des mugissements formidables les bases souterraines de la terre; depuis le jonc des bords du fleuve, jusqu'à l'oiseau qui soupire la nuit au fond des forêts; depuis l'insecte imperceptible qui murmure des tristesses ou des joies inconnues dans le calice d'une fleur, jusqu'à l'homme dont les chants s'élèvent de monde en monde vers leur éternel architecte."

Mais toutes les créatures inférieures restent passives dans cette eurythmie universelle. Au roi de la création, être intelligent et libre, la Providence a réservé un rôle actif. A cet effet, elle a déposé en son âme, avec l'instinct et l'amour raisonné de l'ordre, l'intuition

---

[1] *De l'Art et du Beau.*

des belles sonorités. En ces derniers siècles surtout, elle a communiqué à certains hommes un peu de ce souffle divin qu'on appelle le génie et qui leur a permis de se complaire dans des compositions admirables et sublimes, dans des œuvres qui élèvent les âmes vers les hauteurs de l'idéal.



F. de Lamennais.

Seulement, on ne saurait comprendre parfaitement ces œuvres sans connaître les lois qui régissent leur création. Ce n'est pas jouir pleinement de la musique que de s'arrêter à la perception de vibrations sonores plus ou moins agréables. Il y a dans le dynamisme et la combinaison des sons des beautés incomparables qui échappent aux profanes. Seule la connaissance des règles relatives à la composition musicale permet de les goûter, de les apprécier d'une manière adéquate. " On se trouve alors, dit Albert Lavignac[1], en possession de jouissances d'une nature toute particulière résultant de l'analyse et de la dissection des œuvres des maîtres, de l'appréciation et de la comparaison des procédés par eux employés: jouissances purement intellectuelles et n'ayant aucun rapport, même lointain, avec l'impression sensuelle qu'éprouve l'amateur du goût le plus élevé, mais non harmoniste."

Peu d'arts par conséquent méritent plus que la composition musicale d'être connus, d'être étudiés. Elle apprend, dit Amédée Gastoué, à laisser naître la pensée, la réflexion,sous le vêtement sonore. Prenons donc connaissance des principales notions relatives à cet art. Si elles ne nous permettent pas de produire des œuvres remarquables, du moins nous feront-elles mieux saisir, nous le répétons, les beautés contenues dans celles qu'il nous sera donné d'entendre.

L'art de la composition musicale suppose la connaissance du solfège, base de toute musique vocale ou instrumentale. Il n'en sera pas question ici, parce que nos lecteurs sont censés connaître cette partie élémentaire de l'art des sons. La présente étude se divi-

[1] *Cours d'harmonie théorique et pratique.*

sera comme suit : 1° les trois éléments de la musique dans la composition : mélodie, rythme et harmonie ; 2° les deux grandes formes musicales, métrique et fuguée ; 3° les différents genres de compositions musicales, genres religieux et profanes.

La mélodie. — L'art de la mélodie repose sur la tonalité, qui est le résultat des rapports qui existent entre un certain nombre de sons différents et successifs. Toutes les fois que s'entendent plusieurs notes formant mélodie, le sentiment musical cherche instinctivement à les rattacher à un son principal qui est la tonique. Si l'enchaînement mélodique ne provoque pas cette sensation, c'est qu'il ne forme qu'un assemblage de notes sans unité, sans cohésion, que l'oreille et le goût repoussent également. Aussi la tonalité est-elle la condition la plus importante de l'art musical. L'ensemble des notes qui concourent à l'effet tonal constitue la gamme, qui prend le nom de sa tonique ou première note. La tonalité entraîne donc nécessairement l'existence de l'une des deux gammes-types, et l'on dit que le ton est majeur ou mineur suivant la gamme à laquelle il appartient.

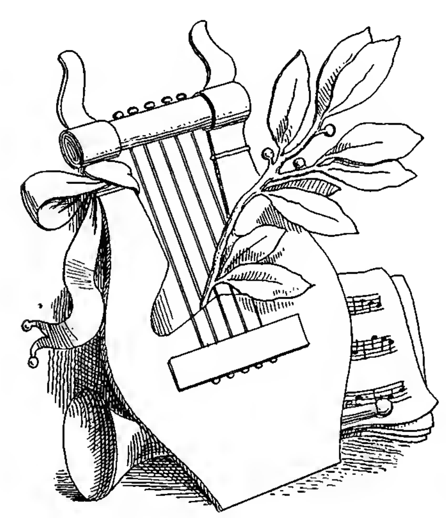
Ce nombre restreint de tonalités ou de modes[1] ne resserre pas les limites de la musique et ne l'empêche nullement de multiplier ses ressources à l'infini. Il permet de varier la mélodie par la modulation, et cela suffit à lui procurer toute l'animation et toute la vie désirables. Qu'est-ce donc que la modulation ? C'est l'art de passer d'une tonalité à l'autre sans blesser l'oreille. Les modulations d'un ton quelconque à un ton relatif [2] ou à un ton voisin sont les plus naturelles et les plus agréables, par conséquent celles qu'on doit le plus souvent employer.

---

[1] En musique, certains termes différents ont une signification presque identique. Les mots *ton* et *tonalité* particulièrement sont souvent pris l'un pour l'autre. Il y a cependant une nuance. Le mot *tonalité* a une signification abstraite, générale : c'est la qualité d'un morceau écrit dans un ton déterminé. Au mot *ton* est attaché un sens spécifique : il désigne nettement la tonalité prédominante d'un morceau. Dans un sens plus général, le mot *ton* signifie le son musical considéré par rapport aux autres, c'est-à-dire suivant qu'il est plus ou moins élevé dans la gamme ; le mode est la manière d'être d'un ton, d'une tonalité, selon qu'ils appartiennent à l'une ou à l'autre des deux gammes.

[2] On appelle tons relatifs deux tons correspondants dont l'un appartient au mode majeur et l'autre au mode mineur.

Toute mélodie, même la plus simple, doit moduler au moins un instant. Mais comment ? Les mélodies courtes modulent dans un ton voisin. Les longues appellent d'abord une modulation principale, qui ne fait que développer le thème ou motif[1]. Cette modulation s'exécute aussi de préférence dans les tons voisins, qui la rendent douce et naturelle. Viennent ensuite les modulations accessoires, qui ont pour but de solliciter l'attention de l'auditeur. Ces dernières seront brusques, inattendues, et causeront d'autant plus de plaisir qu'elles porteront sur des tons plus éloignés. A cet effet répondent les modulations enharmoniques, c'est-à-dire celles qui se font par intervalle de seconde diminué d'un dièse ou d'un bémol.



Emblème de la musique.

Le compositeur peut choisir son moment à discrétion pour moduler. Il est libre de changer le ton au commencement ou au cours d'une phrase et dans un endroit quelconque de la composition. Néanmoins il convient généralement de moduler vers le milieu de la mélodie, lorsque déjà l'idée particulière au morceau a été bien exprimée. On insistera d'ailleurs un instant sur cette idée avant de finir.

La nature de la modulation devra être en rapport avec le sujet. S'il s'agit, par exemple, d'un morceau qui demande une expression de tristesse, on modulera de préférence dans le mode mineur, ou encore dans un ton majeur portant un ou plusieurs bémols à la clef. On remarquera, en effet, que ces dernières gammes revêtent une teinte de mélancolie qui les rapproche du ton mineur[2].

[1] Thème, motif ou dessin, en musique, signifient la phrase modèle, la phrase type sur laquelle s'opèrent les variations.

[2] Le timbre de certains instruments (basson, violoncelle) produit une impression semblable.

Facteurs importants de la mélodie, la tonalité et la modulation ne sont pas les seuls. Il y aussi la forme mélodique ou contexture d'un morceau, nous voulons dire la manière dont s'agencent les diverses parties nommées phrases et périodes. D'abord, en quoi consistent ces deux dernières dans le langage mélodique ? Un enchaînement de notes qui constitue un sens musical satisfaisant s'appelle phrase. On nomme période un développement de plusieurs phrases ou membres de phrase qui forment un sens complet. Étudions principalement la phrase musicale, qui est au fond la génératrice de toute mélodie.

De même que la mesure se compose de temps, la phrase se compose de mesures. Le nombre en est déterminé comme celui des pieds ou syllabes dans nos vers. La phrase de quatre mesures, celle de six et celle de huit sont les plus employées. Elles sont d'une facture facile et agréable. Le rythme d'une seule mesure ne se voit pas plus que le vers d'un pied. Celui de deux mesures ne peut exister que dans des mouvements très lents, ce qui le fait équivaloir au rythme de quatre mesures. Les phrases à mesures impaires sont rarement admises.

Quelle est la structure de la phrase musicale ? Toute phrase se compose de deux parties, qui sont comme les deux hémistiches du vers français. La première fait éprouver à l'oreille la sensation d'une question posée ; on l'appelle demande ou antécédent. La seconde partie est comme une réplique à la première ; elle se nomme réponse ou conséquent. Cette réponse doit contenir essentiellement le même nombre de mesures que la demande ; les ornements[1], les modulations y doivent être disposés dans le même ordre. La phrase est d'autant plus parfaite que le rythme de la seconde partie rappelle mieux, même dans les détails, le rythme de la première. Cette symétrie constitue ce que l'on nomme la carrure de la phrase.

Quelquefois le compositeur ajoute deux mesures à la fin d'une phrase, ou bien il répète les deux dernières mesures, ce qui forme une coda ou finale ayant cela de commun avec la coda d'un morceau qu'el-

[1] Les ornements mélodiques ou figures sont des notes qui ne font pas nécessairement partie de la mélodie, mais qui servent à l'embellir. L'ornement n'acquiert de l'importance que lorsqu'il se combine d'une manière appropriée avec la composition. Il fortifie alors et ennoblit le caractère de la mélodie. Aux figures se rattachent les variations, qui consistent à broder divers ornements sur un thème choisi.

le n'en fait pas partie essentielle et peut en être détachée. Parfois encore une mesure est surajoutée pour exprimer une exclamation ; alors aussi elle peut être regardée comme une parenthèse ou mesure détachée qui ne modifie en rien la carrure de la phrase. Il en est de même de l'écho, qui consiste à faire répéter par d'autres voix à l'octave ou à la quinte les dernières notes émises. Si l'écho se trouve dans l'antécédent, il doit reparaître dans le conséquent. Il peut y avoir aussi des mesures sous-entendues. C'est ce qui arrive lorsqu'un membre de la phrase finit là où le nouveau membre commence, sans que le précédent soit terminé, ainsi que cela se rencontre fréquemment dans les duos. Mais la phrase n'en reste pas moins carrée.

La mélodie *Au clair de la lune.*

Demandes ou antécédents. Réponses ou conséquents.



La mesure qui n'a pas été exprimée, qui manque dans la partition, a été rétablie dans l'esprit, et la phrase garde son équilibre.

Assez souvent, dans les mélodies, on rencontre des phrases immédiatement répétées, soit sous une forme absolument semblable, soit avec de légères variantes. Alors la réunion de la phrase et de sa répétition prend le nom de période. D'autres fois plusieurs phrases se répètent et reviennent dans le même ordre. La répétition est naturelle à la musique. Elle y trouve le développement organique de son être. " Cette imitation de soi-même, dit Camille Bellaigue, constitue non pas le procédé, mais la nature de la musique et véritablement sa vie."

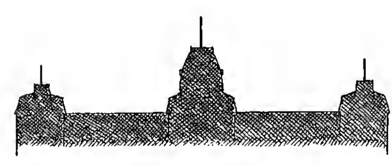
Le discours musical a sa ponctuation, qui consiste dans les cadences ou repos. Elle règle la respiration dans le chant, mesure les phrases et leurs parties dans toute musique. La phrase doit donc avoir ses cadences, celle de la demande et celle de la réponse. Elles doivent être sur un temps fort de la mesure, ordinairement sur le premier. Les phrases peuvent aussi commencer un temps ou deux avant la première mesure pleine.

Mais comment s'agencent les phrases, comment se développe la mélodie ? Le chant le plus simple comprend ordinairement trois phrases. La première pose l'idée essentielle de la mélodie, idée qui semble d'abord un peu vague et fait désirer des développements. La deuxième phrase paraît, au début, s'éloigner un peu de l'idée principale, tout en conservant avec elle une idée de parenté, mais ses dernières mesures préparent et font désirer le retour de la première phrase. Enfin la troisième phrase est à peu près la reproduction de la première, avec cette différence que sa dernière mesure forme conclusion. Beaucoup de mélodies — cantiques, hymnes ou chansons — se composent de deux phrases alternées ayant un certain degré de ressemblance, avec une variante pour terminer la dernière. La mélodie populaire *Au clair de la lune* est composée d'une première phrase répétée sans aucun changement, d'une autre phrase ayant absolument même rythme que la première, puis d'une répétition de la première phrase. Dans le chant *O Canada*, les phrases sont toutes un peu différentes : les antécédents des troisième et quatrième phrases sont seuls parfaitement semblables. On voit par ces exemples que la forme de la mélodie peut varier à volonté, pourvu que l'on reste fidèle aux règles de la structure de la phrase musicale.

Si ces lois sont bien observées, le mouvement des membres mélodiques, qui tantôt s'élèvent, tantôt retombent, rappelle celui des vagues de la mer dans leur flux et reflux. Il berce l'âme avec douceur et lui fait éprouver une impression de calme et de repos.

La théorie qui précède concerne principalement ce que l'on peut appeler la mélodie populaire. Souvent la composition musicale est d'une plus grande envergure. Dans ce cas, l'agencement des phrases se développe comme en poésie, lorsque au lieu d'un simple sonnet l'auteur écrit tout un poème. Les mouvements de la mélodie ont alors de l'analogie avec la silhouette d'un monument. " La musique

et l'architecture, disait un jour M. Widor à Emile Bayard, obéissent aux pareilles lois du nombre et de la symétrie . . . Lorsque j'explique à mes élèves l'ordonnance d'une symphonie, je dessine au tableau noir un palais, un monument, parce que tout premier morceau se construit de la même manière. . . Voici deux pavillons surélevés de chaque côté du développement central ; c'est l'harmonie éternelle des balancements. . . De gauche à droite, notre " pavillon " sera bâti sur deux motifs : un motif thématique, qui domine dans toute l'œuvre, et un autre motif dans un ton relatif au premier, mais toujours différent. . . Partons ensuite dans le développement central ou corps du bâtiment. Ici l'idéal est de jouer avec l'un des deux thèmes, ordinairement le meilleur, à travers différentes tonalités. . . Il faut ensuite préparer notre rentrée dans le ton initial ; et nous voici dans le pavillon de droite, où nous retrouvons ce ton. Même symétrie qu'en architecture, avec cette différence pourtant qu'en musique nous observons une légère nuance dans le finale."


Silhouette de monument.

La marche indiquée par Widor pour son premier morceau est celle qui est ordinairement suivie. Un grand morceau comprend : l'entrée ou introduction ; le thème ou idée principale ; les développements, dont le but est de fixer le thème dans l'esprit des auditeurs ; les épisodes ou incidents ; la rentrée ou retour ; enfin le finale ou conclusion.

Le thème, le motif principal, est la partie constituante, la base de la composition. " L'expression, la vitalité intellectuelle du thème principal, dit Ernst Pauer[1] donnent la couleur caractéristique au morceau, pendant que la relation claire et logique des phrases mélodiques, incidentes ou subordonnées, consolide et intensifie le caractère de l'œuvre entière." D'où l'on voit combien il est important que le thème principal soit irréprochable du côté de la correction, de la clarté et de l'accent. Car, sans ces qualités, l'auditeur ne pourrait comprendre la déduction logique des phrases, ni l'idée mélodique de l'ensemble. Aussi Vincent d'Indy et tous les maîtres de la composition musicale insistent-ils sur ce point.

L'idée musicale est une sorte de floraison du thème. Lorsqu'une pièce comporte plusieurs idées, le développement exprime générale-

---

1 *Eléments du beau en musique.*

ment toutes les phases d'une lutte entre elles. Si, au contraire, l'idée vivante est unique, le développement offrira plutôt l'impression de sentiments différents qui se modifient tour à tour sous l'influence d'un être fictif.

Peut-on distinguer plusieurs sortes de développements ? D'après Vincent d'Indy[1], l'on doit en distinguer trois. " Les développements, dit-il, sont rythmiques, mélodiques ou harmoniques. Un développement rythmique est celui qui fait entendre avec persistance le rythme déjà connu du thème pré-exposé, tandis qu'apparaîtront d'autres mélodies ou d'autres harmonies reliées par ce rythme même à l'idée ainsi développée. . . Un développement mélodique consiste, au contraire, à conserver à peu près intacte la mélodie du thème, en lui apportant seulement quelque modification rythmique ou tonale qui permet néanmoins de la reconnaître. . . Un développement harmonique se révélera plutôt par l'apparition de quelque nouveau dessin rythmique ou mélodique sur une harmonie spéciale appartenant en propre à l'idée originaire . . ."


Mozart.

Le musicien par excellence de la mélodie fut Mozart. " Entre la première note et la suivante, dit Camille Bellaigue[2], il aperçoit immédiatement les affinités les plus délicates. La mélodie de Mozart ne se prépare ni ne s'annonce ; elle ne se fait pas ; elle est tout de suite, et tout de suite elle est admirable. . . La mélodie initiale une fois exposée, d'autres lui succèdent et s'en déduisent, ainsi que les conséquences des prémisses ou les corollaires délicieux d'un axiome de beauté."

Le rythme. — La mélodie est cadencée par le rythme, le plus indispensable des trois éléments de la musique. Il est aussi celui dont l'effet est le plus infaillible. On peut le définir : la sensation

[1] *Cours de composition musicale,* Première partie.
[2] *Les Époques de la musique,* tome II.

déterminée par les rapports de durée et d'intensité relative des sons. Ce qui le constitue surtout, ainsi qu'il a été dit dans le chapitre précédent, c'est le retour périodique des temps forts et des temps faibles.

Il y a deux sortes de rythme : il est binaire ou ternaire, suivant qu'il procède par termes pairs ou termes impairs. Ces deux genres renferment tous les rythmes possibles. Ils peuvent se mêler et se combiner d'une multitude de manières, au gré de l'artiste, suivant les impressions qu'il veut produire. Le rythme se confond souvent avec la mesure, surtout dans la musique populaire.

Puisque le rythme naît de la division du temps, il faut que ses différentes parties soient assez courtes pour que l'oreille et l'esprit puissent les comparer. Autrement, il ne serait pas perceptible et son effet serait nul. D'autre part, la division de la phrase musicale par le rythme se faisant au moyen du retour périodique des temps forts et des temps faibles, il est nécessaire de savoir sur lequel de ces temps commence la mélodie. C'est une règle qu'elle ne débute jamais sur un temps fort, car elle est ordinairement précédée d'une ou de plusieurs notes accessoires formant entrée ; ce que les musiciens appellent anacrouse ou avant-mesure.

Le rythme concourt à l'intelligibilité de la mélodie, parce qu'il met en relief certains groupes de notes qui jettent de la lumière sur le tout. L'effet est encore plus clair et plus saisissant quand ce rythme s'unit à celui qui, par une intensité différente des sons, met les membres en opposition les uns aux autres, comme font la lumière et l'ombre dans un tableau. Dans les fugues, il n'est pas suffisant que tout s'accommode aux relations harmoniques, mais il faut aussi que les mélodies parallèles et progressives soient convenablement rythmées.

Il est difficile d'établir des lois plus précises pour le rythme, parce qu'il peut être influencé par bien des facteurs. La durée relative des sons consécutifs, les diverses répercussions d'un même son, les différentes impulsions d'intensité qu'il reçoit, ses interruptions périodiques ou irrégulières, enfin la symétrie ou la divergence dans le nombre des notes, sont autant de valeurs qui produisent des rythmes divers, plus ou moins déterminés, plus ou moins entraînants. Dans un grand nombre de cas, c'est au sentiment musical à deviner et à apprécier l'influence de l'élément rythmique. Celui qui n'en aurait pas l'intuition n'est pas musicien, encore moins compositeur, et il

perdrait son temps à vouloir le devenir. Du reste le rythme est subordonné à la mélodie; quand celle-ci est conforme aux règles et au bon goût, le rythme se comporte bien de lui-même.

L'harmonie. — La mélodie est souvent mise en valeur par l'harmonie, qui la soutient et la complète. La science de l'harmonie moderne est très développée. Elle renferme pour ainsi dire toutes les ressources de la musique, comme elle en enchaîne tous les éléments. Aussi quelle richesse elle apporte à l'art des sons ! Par un bon accompagnement harmonique, la mélodie gagne en intérêt et en précision. Dans chaque tonalité mélodique, il existe des sons qui appartiennent à d'autres tonalités, ce qui est cause quelquefois d'indécision, d'ambiguité. Mais avec l'harmonie, dont tous les sons appartiennent à la même gamme, aucune indécision n'est possible et la mélodie devient facilement intelligible.

L'harmonie apporte aussi de l'ampleur à la musique, tant par la quantité des sons associés que par leurs qualités d'expression. S'il est vrai qu'une abondance de moyens concourant à une même fin augmente l'intensité d'un effet, comment l'harmonie, avec la concordance de ses sons, pourrait-elle ne pas intensifier l'expression musicale ? Le sentiment que traduit ou provoque la mélodie est plus fortement marqué par les accords, et sa puissance d'expression en est par là même visiblement augmentée.

Une composition harmonique est une suite d'accords qui s'enchaînent suivant des lois déterminées. L'accord, lui, est un ensemble de plusieurs sons en concordance qui appartiennent à la même gamme. Dans cet ensemble, la note la plus grave se nomme basse fondamentale ou simplement fondamentale,et la cinquième s'appelle dominante. Chaque note de la gamme, dans les deux modes, peut servir de fondamentale à un accord. Mais, dans chaque gamme, il n'existe que trois notes et leurs octaves qui puissent former ensemble un accord dit parfait ou consonant. Cet accord est ainsi nommé parce qu'il est généralement le plus agréable. " Nous prenons plaisir aux accords consonants, dit Aristote[1], parce que la consonance est une fusion d'éléments opposés, ayant entre eux un certain rapport. Or, un rapport proportionnel, c'est l'ordre, qui est conforme à notre nature." Si l'on ajoute une ou plusieurs notes aux accords consonants, ils deviennent dissonants. Jusqu'au XVIIe siècle, les maî-

Cité par Camille Bellaigue dans les *Études musicales*, 3e série.

tres de la musique n'avaient fait usage que d'accords consonants. L'introduction de la dissonance dans l'harmonie, à cette époque, fut un grand progrès, car elle apportait avec elle l'art des transitions et de la modulation tonale. Une propriété inhérente à l'accord dissonant, en effet, est de provoquer à sa suite et comme naturellement un autre accord. Ce dernier peut être lui-même dissonant ou être parfait. Cependant un morceau se termine toujours sur un accord consonant.

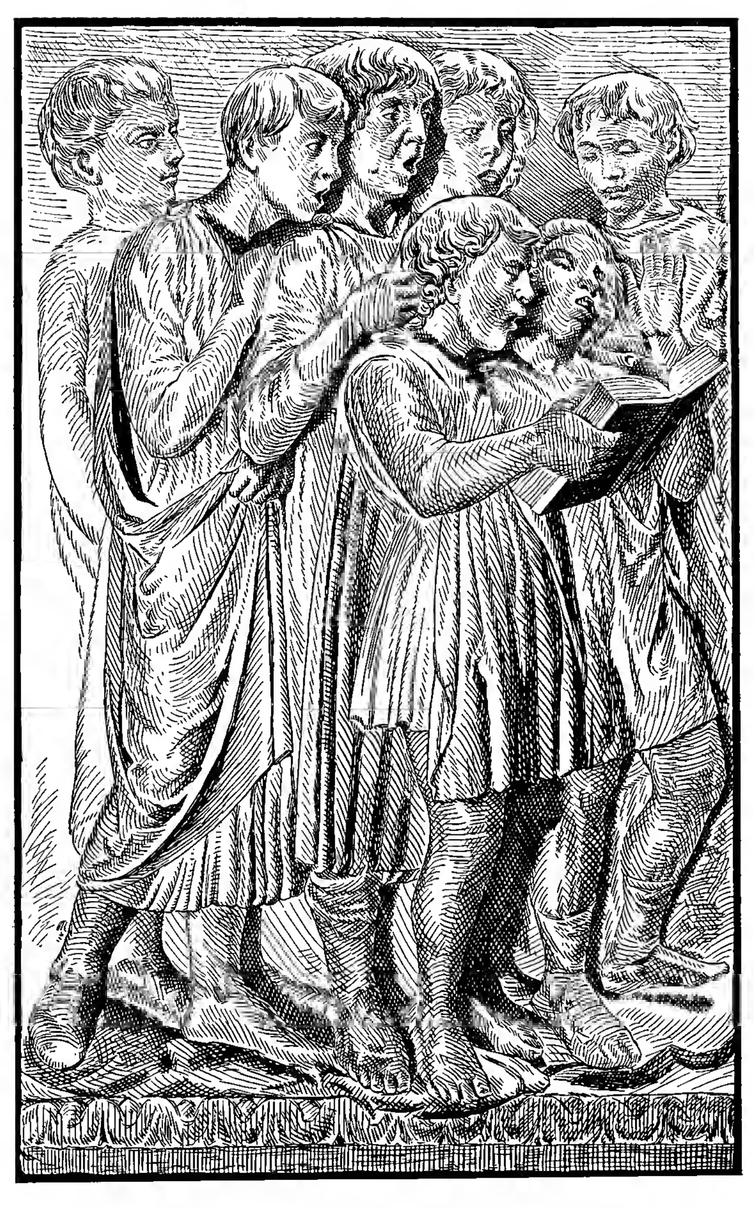
Les accords dissonants doivent alterner de temps en temps avec les consonants. " La composition musicale ne peut être parfaite, dit Ernst Pauer, sans l'emploi de la dissonance, dont l'effet apparaît non seulement comme un aide utile, mais comme une nécessité réelle, pour donner à la consonance un plein développement et en faire valo'r toute l'importance."

Un morceau d'harmonie peut être conçu ou réalisé[1] de bien des manières, suivant le nombre et l'ordonnance des parties ou mélodies qui concourent à l'ensemble harmonique. Les parties sont ordinairement au nombre de quatre : le soprano, l'alto, le ténor et la basse. Mais ce nombre peut être diminué ou augmenté. On appelle partie principale celle dont l'intérêt mélodique est le plus saisissant. Les autres sont dites d'accompagnement. Lorsque aucune partie ne domine, celles qui frappent le plus l'oreille sont ordinairement le soprano et la basse.

Plusieurs mouvements mélodiques simultanés constituent le mouvement harmonique. Ce dernier est direct, quand toutes les parties se suivent dans la même direction ascendante ou descendante ; contraire, quand les parties se meuvent en sens opposés, et oblique, quand l'une des parties reste sur une même note. Le meilleur mouvement harmonique est l'oblique, et le moins conseillé, le direct, qui devient facilement défectueux.

La note qui sert de basse fondamentale à un accord est appelée degré, quand il s'agit de désigner la position relative de cette note sur la portée. Dans toute série d'accords concourant à une tonalité, il est certains degrés sur lesquels on doit revenir plus fréquemment que sur les autres, sous peine de diminuer l'effet tonal. Ces degrés sont le premier (accord de la tonique) et le cinquième (accord de la domi-

[1] Réaliser un morceau d'harmonie c'est le rendre exécutable dans son ordonnance complète: voix ou instruments.



Les *chanteurs*, bas-relief de Luca della Robbia.

nante). Il en est donc ici comme de la mélodie. En associant le quatrième degré aux deux précédents, l'effet tonal est complet, puisque l'ensemble des accords de ces trois degrés renferme toutes les notes de la gamme. A cause de leur excellence, ces trois degrés, dans les deux modes, sont appelés degrés du premier ordre.

Néanmoins, pour éloigner la monotonie, on peut recourir de temps en temps à d'autres degrés qui, par leur tonalité moindre, s'opposent aux premiers et les font valoir par contraste. Car l'importance harmonique d'un accord, l'impression plus ou moins grande qu'il produit, dépend principalement de ses relations avec les accords voisins. Une concordance de sons placée dans des conditions différentes produit aussi des effets divers et parfois même opposés.

On appelle enchaînement des accords le passage de l'un à l'autre. Dans ce passage, les temps forts appellent de préférence les degrés de premier ordre et leur communiquent une énergie tonale plus grande. La durée des accords consonants sur les temps forts contribue également à procurer cette énergie.

Les cadences ont une influence marquée sur les effets harmoniques. La cadence parfaite est celle qui termine une phrase ou un morceau par l'accord de la tonique, précédé de l'accord de la dominante ou de la sous-dominante. Il ne faut pas en conclure que la cadence ne peut se faire de bien d'autres manières. Mais il serait trop long de les décrire.

Comme la mélodie, l'harmonie peut moduler en passant d'une tonalité à l'autre et elle trouve dans ce changement de ton une abondance de riches effets. C'est dans les manières de faire ce passage que consiste principalement l'art de la modulation harmonique. Mais ces manières sont si nombreuses et si variées qu'il est impossible de les exposer en peu de mots. Il faut donc y renoncer. Nous nous contenterons de citer le passage suivant du *Traité d'harmonie* de Henri Reber, où l'auteur définit le caractère et la nature des modulations en général : " Ce qu'on appelle le ton principal d'un morceau est généralement imposé par la phrase du début. Dès que la tonalité est affermie, le sentiment musical s'y complaît et n'accepte pas volontiers des modulations trop prématurées qui pourraient effacer la première impression tonale. Aussi, plus le morceau est court, moins y doit-on s'écarter du ton principal. Mais à mesure qu'un morceau prend des développements, la monotonie est la conséquence

infaillible du maintien de la tonalité. Alors, les modulations y deviennent nécessaires pour produire la variété dans l'unité. Elles doivent se présenter comme des épisodes se rattachant à un ensemble, et, si le morceau est long, le ton principal doit y reparaître parfois et à propos afin que l'impression n'en soit pas perdue. Enfin, et en tout cas, les phrases qui servent de conclusion au morceau ne peuvent appartenir qu'au ton principal."

L'accord dissonant est soumis à des règles particulières de modulation. Comme il a été dit plus haut, cet accord appelle à sa suite un autre accord auquel il s'enchaîne, et la transition s'appelle résolution de l'accord. La résolution naturelle d'un accord dissonant se réduit à ce principe : sa base fondamentale doit faire avec celle de l'accord suivant une quinte inférieure, et la note qui forme dissonance doit se résoudre un demi-ton plus bas ou plus haut, suivant l'attraction naturelle du sens auditif.

En voilà suffisamment sur l'harmonie pour en montrer la fonction et le fonctionnement, la beauté et la puissance d'expression. Par ailleurs, certaines règles n'ont pas besoin d'être exposées, parce qu'elles tendent à disparaître, par exemple celles qui ont pour objet la préparation de la dissonance. Écoutez ce qu'en dit Albert Lavignac[1]: " Nombre de compositeurs modernes attaquent couramment toute espèce de dissonance, sans qu'il soit question de préparation ; il y a là une question d'usage, d'habitude, de tolérance et d'accoutumance de l'oreille, habitude qui a varié, varie et variera selon les époques, en raison des tendances individuelles des compositeurs et aussi du degré de dureté que l'éducation musicale des auditeurs les conduira progressivement à supporter."

Nous ferons grâce aussi au lecteur de tout ce qui concerne les notes étrangères ou accidentelles : suspensions, anticipations, appogiatures, broderies, pédales, etc., parce qu'elles ne font pas partie de l'accord sur lequel on les fait entendre. Elles ont cependant leur importance, et les harmonistes ne peuvent les ignorer. " Par la façon dont elles s'appuient sur les notes principales, ou même par la manière dont elles les soutiennent, elles jettent dans la trame harmonique la clarté et l'élégance qui en font l'un de ses plus beaux ornements[2]."

---

[1] *Op. cit.*

[2] Amédée Gastoué: *l'Éducation musicale.*

Concluons donc cette partie. L'harmonie est l'élément qui apporte à la musique sa couleur et sa richesse. C'est elle qui, par sa diaphane structure, enchaîne tous les éléments de la musique, produit à la fois l'unité et la variété dans les formes sonores. Elle puise ses principaux moyens d'expression et de beauté dans l'instrumentation, et la puissance qu'elle y trouve tient aux intimes relations que les intruments à corde et à vent ont avec la voix humaine. Il faut joindre à cette ressource la diversité des timbres et l'étendue de l'échelle des sons. " Aussi l'orchestre, dit Lamennais, ouvrit-il à l'art des perspectives nouvelles, immenses ; il put se dilater sans fin, sans borne, au sein de la création. Depuis l'oratorio, où les voix se mêlent aux instruments, jusqu'à la symphonie, où ceux-ci parlent seuls, quelle puissance, quelle richesse d'effets !"

Lorsqu'un grand nombre de musiciens, à la suite d'une même inspiration qui leur vient du compositeur, s'engagent dans l'exécution d'une belle symphonie, qu'ils en suivent le mouvement et les nuances savamment calculées, en un mot qu'ils en réalisent parfaitement la conception grandiose, un souffle d'émotion passe sur les auditeurs et les transporte comme hors d'eux-mêmes. Écoutons encore ici le langage solennel de Lamennais. " Quand l'orchestre, dit-il, élève sa grande voix, ce n'est pas simplement la voix de l'univers réel, mais de l'univers conçu par l'homme et senti par lui, la voix qui en révèle le modèle idéal et tout ce que la contemplation de cette divine image réveille en nous d'instinct infini, de pensées rêveuses, d'aspirations inénarrables et d'ineffable amour . . ."

Les formes musicales. — La mélodie, le rythme et l'harmonie sont mis en mouvement suivant une forme adoptée par le compositeur. Qu'est-ce donc que la forme en musique ? C'est la structure du morceau, la manière dont s'agencent les parties, quel que soit le genre auquel appartient la composition. Jusqu'à nos jours, le génie musical de l'homme s'est manifesté sous deux formes essentielles et bien distinctes : la forme métrique ou symétrique et la forme fuguée ou canonique[1].

La forme métrique, par les rapports équivalents de ses nombres ou groupements de notes, par l'ordonnance symétrique et mesurée de ses périodes [2] et par le retour fréquent et régulier de ses repos, se

---

[1] La plupart des données suivantes sur les formes musicales sont tirées du *Traité d'harmonie* de Henri Reber.

[2] La phrase et la période musicales correspondent à la phrase et à la période de la rhétorique.

rapproche du vers dans le langage parlé. Elle se grave aisément dans la mémoire et constitue la musique de tous les peuples primitifs. C'est la forme mélodique pure, telle que nous l'avons présentée.

La forme fuguée, par l'irrégularité de ses membres, par le développement inégal de ses parties et par les artifices de son style, peut être comparée à la prose. Elle s'adresse aux intelligences exercées. L'imitation et le canon en constituent la base. L'imitation consiste à faire entendre dans une partie, à quelques mesures de distance, une phrase déjà commencée dans une autre partie. Quand une imitation se prolonge jusqu'à la fin du morceau, c'est un canon. La forme la plus curieuse de cette sorte de composition est le canon perpétuel, dont on a un exemple classique dans le chant bien connu de *Frère Jacques*. La fugue proprement dite se compose d'un sujet ou motif principal, d'une réponse et d'un contre-sujet (contrepoint) qui sert d'accompagnement à la réponse. Ces éléments se mêlent entre eux et avec d'autres de manière à satisfaire à l'harmonie et à former un morceau complet.


Saint Ambroise.

Par l'invention de l'imitation canonique et de la fugue, les compositeurs éminents des XVIe et XVIIe siècles ont légué à leurs successeurs les éléments de l'art musical tout entier. Les auteurs du XVIIIe siècle, surtout le célèbre Jean-Sébastien Bach, qui allièrent dans leurs meilleures œuvres les deux formes, métrique et fuguée, ont parachevé l'œuvre, en constituant la science complète et approfondie de l'harmonie moderne.

Les genres de compositions musicales. — D'aucuns confondent parfois les formes musicales et les genres musicaux, malgré leur différence marquée. La forme se réfère à la technique, et le genre, au caractère de la composition. Les notions qui suivent vont nous aider à établir cette distinction.

Ce chapitre ne serait pas complet, en effet, sans un coup d'œil historique sur les genres de compositions musicales, pour en mieux

faire comprendre la nature, et une étude sommaire de leurs qualités et caractères, pour en montrer le rôle esthétique.

La musique religieuse est le plus ancien et le plus respectable des genres musicaux. Ce qui en fait le fond est le chant grégorien, établi par saint Ambroise et le pape saint Grégoire le Grand. Ce chant dérive lui-même de l'ancienne musique d'église, qui ressemblait à celle des Grecs et des Hébreux. Il renferme des beautés insoupçonnés de ceux qui ne l'ont pas étudié. Sa connaissance est des plus utiles, surtout aux compositeurs, parce qu'il est la science du phrasé musical. " Les œuvres les plus modernes et les plus intéressantes par le *modelé* des phrases et des motifs, dit Amédée Gastoué[1], doivent ordinairement ces qualités à l'étude du grégorien pratiquée par le compositeur."


Palestrina.

Le chant grégorien est la parole rythmée et mélodique. C'est le langage de l'âme absorbée dans la contemplation sereine des choses de l'au-delà. Pas de modulations savantes, encore moins de dissonances, mais des sonorités graves, des mouvements contenus, qui portent au recueillement, à la prière. C'est la musique de l'éternité, ainsi que les Italiens appelaient celle de Palestrina.

Pierluigi dit Palestrina fut le maître de la musique religieuse polyphonique. Tous les grands musiciens de son temps ont été unanimes à le reconnaître. Rossini, notamment, qui avait un goût prononcé pour la musique ancienne, préconisait aussi celle de Palestrina. Victor Hugo ne lui ménage pas non plus ses éloges dans *les Rayons et les Ombres :*

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie !
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé dans vos mains . . .

[1] *Op. cit.*

Le chant grégorien et la musique palestrinienne sont les deux principaux genres religieux. Leurs caractères sont la simplicité, l'ampleur et la solennité. La musique, a-t-on dit, est une transformation de la parole. Il doit donc y avoir analogie de caractère entre l'une et l'autre. Et, quand cette parole devient une prière, combien simple, combien douce doit être son expression musicale ! D'ailleurs le langage de l'Église, les paroles de ses hymnes et de ses motets, sont simples, et il ne convient pas de les noyer dans des flots de sonorités bruyantes. Puis certaines parties de la messe, qui sont destinées à être chantées par le peuple, ne doivent-elles pas être sobres de modulations ?


Saint Grégoire le Grand.

Cette simplicité toutefois n'exclut pas l'ampleur, qui consiste dans le calme du mouvement mélodique et l'absence de complications harmoniques. La musique d'église abhorre la recherche, l'agitation. C'est quand un fleuve envahit ses bords qu'il paraît majestueux et tranquille. Les accords des chants religieux évoqueront cette musique céleste dont parle l'Apocalypse et qui est " semblable à la voix des eaux ". Rien donc de saccadé, de brusque ; mais une allure régulière, libre, sereine, des phrases larges, souples et sérieuses. "Tout, d'ailleurs, dans le lieu saint, écrit l'abbé Hurel[1], réclame une musique à effets sobres, mais suivis : l'onctueuse ou austère gravité des paroles, le développement recueilli des mystères, l'assistance émue et calme des fidèles, les sons prolongés de l'orgue, surtout le sentiment de la présence personnelle de Dieu, pour qui le silence même est une hymne[2]."

---

[1] *L'Art religieux contemporain.*

[2] L'orgue apporte au chant d'église l'accompagnement qui lui convient.

On n'entend pas sa voix profonde et solitaire
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre.
Les vierges à ses sons n'enchaînent point leurs pas,



La musique religieuse.

La solennité, troisième qualité de la musique sacrée, résulte de l'union des deux premières : simplicité, ampleur. La musique d'église, comme la pompe des cérémonies religieuses, unit l'ampleur à la simplicité, parce qu'elle exprime les rapports entre Dieu et l'homme. Par sa forme et son expression, le chant de la créature se fera simple par humilité, mais ample pour atteindre Dieu, et solennel pour glorifier la majesté suprême. Quels mystères sont plus augustes que ceux de la religion chrétienne et quels accents les célébreront dignement ?

L'effet de ces mélodies et de ces accords graves et sérieux est de réveiller en nous tout ce qu'il y a de religieux. Après les avoir entendus, on se sent meilleur. " Par cette musique, dit encore l'abbé Hurel, la prière prend un accent plus vif et plus pénétrant, l'adoration s'élève sans effort jusqu'à son objet,les sens eux-mêmes sont émus; mais non de cette émotion qui trouble. La profonde harmonie de l'esprit et de la chair se révèle, et tous deux, le corps et l'âme, vibrent à l'unisson. Une paix inaltérable et supérieure s'établit dans tout l'être et l'on croit, par moments, que la terre s'efface ou plutôt qu'elle monte, afin de se mêler aux harmonies du ciel."

A côté de la musique religieuse, restée calme et simple, s'est prodigieusement développée et compliquée la *musique profane*. L'harmonie, déjà connue au moyen âge, se perfectionne à partir du XVIe siècle et devient la source de genres nouveaux, comme les pastorales

---

Et le profane écho ne les répète pas.
Mais il élève à Dieu, dans l'ombre de l'église,
Sa grande voix, qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte, en saints élans, à la divinité,
L'hymne de la nature et de l'humanité.

L'orgue lui-même est invité à fuir les styles incompatibles avec l'esprit du chant qu'il accompagne.

et les ballets, qui aboutissent eux-mêmes plus tard à l'opéra. Claude Monteverde avait posé la base féconde de ce progrès en découvrant les dissonances naturelles de l'harmonie et par suite les modulations harmoniques qui en découlent. Au XVIIIe siècle, Jean-Sébastien Bach vint donner une impulsion extraordinaire à la musique en développant avec une science sûre et profonde un grand nombre de nouvelles formes musicales. Haydn, qui parut peu de temps après Bach, fut le créateur de la symphonie, genre que Beethoven, avec son génie puissant, porta au plus haut point de l'art.

Les principaux caractères de la musique moderne sont donc : les dissonances naturelles et les modulations savantes qu'elles suscitent, des rythmes compliqués et inattendus appropriés à l'expression des diverses passions humaines, une abondance de notes et de sonorités pleines d'harmonie, enfin une richesse de variations et de modulations qui semble inépuisable. " Cette musique est comparable, dit l'abbé Hurel, à cette pluie fine qui s'élève du pied des chutes à pic : le soleil s'y joue et fait ruisseler d'innombrables diamants jusqu'à nous éblouir."


Haydn.

La symphonie est la plus parfaite et la plus classique des compositions musicales. Créée pour orchestre complet, elle peut atteindre par cette variété d'instruments le maximum d'effet et d'expression. Dans la symphonie, suivant l'heureuse pensée de Camille Bellaigue, la nature communique aux métaux et aux bois de l'orchestre son âme tout entière pour la mêler à la nôtre. Cette sorte d'œuvres se divise ordinairement en quatre morceaux : l'allegro, composé dans un mouvement vif; l'andante, qui est une mélodie très chantante; le menuet ou scherzo, morceau vif et gai; enfin le finale ou rondeau, consistant en un thème qui revient plusieurs fois, mais dans diverses tonalités. Avec Haydn et Beethoven, déjà mentionnés, Mozart et Mendelsohn sont les principaux compositeurs de symphonies. Mais Beethoven surtout excella dans ce genre. On a de lui neuf symphonies remarquables par la hardiesse de la conception, la richesse de l'instrumen-

tation, la beauté de l'expression et la science des combinaisons harmoniques. Ce sont les chefs-d'œuvre de la musique. Les splendeurs de l'art musical y sont rassemblées, et la volupté de l'oreille et la joie de l'esprit trouvent également à s'y rassasier.



1. Rossini. 2. Verdi.
3. Saint-Saëns. 4. Gounod.

Toutes les compositions ont plus ou moins de rapport avec la symphonie. " Il n'y a pas un genre, pas un type musical, dit Camille Bellaigue[1], qui n'aboutisse à la symphonie comme le fleuve à la mer." La sonate, par exemple, est une composition analogue à celle-là, mais plus courte et destinée à un seul instrument (ordinairement le piano). La sonate pour piano est sortie de la " suite ", une

1 *Les Époques de la musique,* Tome II.

des plus anciennes formes de composition musicale. Elle a servi de base à la plupart des œuvres instrumentales classiques et aux petites pièces qu'il est convenu d'appeler musique de concert et de chambre : duos, trios, quatuors, etc. Beethoven a composé trente-deux sonates qui forment un répertoire incomparable pour la richesse et la variété des formes. La symphonie et la sonate sont des œuvres dites classiques, parce qu'elles sont soumises à toutes les règles de la musique.

Il n'en est pas de même de l'opéra, qui appartient à l'art musical dramatique et au genre libre. Il comprend le texte (livret ou libretto), ordinairement en vers, et une musique correspondante, la partie essentielle de l'œuvre. Tout y est chanté et le chant est soutenu par un orchestre. L'opéra comporte aussi des danses, des ballets. De plus, il s'exécute avec costumes et décors appropriés, splendides et variés. Ainsi la peinture, la musique et la poésie se prêtent un mutuel secours pour charmer à la fois l'œil, l'oreille et l'esprit. Nous avons le grand opéra, où l'action est toujours tragique, et l'opéra-comique, qui comporte du parler, et où l'action est parfois moitié sérieuse et moitié comique. L'opéra-bouffe, entièrement comique, est un genre périmé.

Rossini et Verdi en Italie, Saint-Saëns et Gounod en France, Mozart en Autriche, Wagner et Meyerbeer en Allemagne, sont les principaux auteurs d'opéra. Rossini sut remarquablement concilier l'harmonie moderne avec la phrase mélodique, que Gounod éleva à une perfection supérieure. Verdi fut plein de véhémence. Les opéras de Saint-Saëns sont d'une facture savante, d'un style à la fois brillant, élégant et pur. Ceux de Mozart se distinguent par de ravissantes mélodies, ce maître réunissant mieux que tout autre l'inspiration et la science, la grâce et l'animation, l'aisance et la pureté. Wagner modifia la conception de l'opéra de son époque, en ne laissant rien à la virtuosité et en resserrant au contraire les liens de la musique et de la poésie — ce qui lui fut facile, parce qu'il écrivit lui-même les poèmes de ses pièces. Il chercha l'émotion dramatique dans l'instrumentation, qui devint puissante, colorée et splendide. Enfin les œuvres de Meyerbeer se font remarquer par de suaves mélodies et une orchestration à grand effet.

Comparable à l'opéra, l'oratorio est une pièce d'art musical dramatique sur un sujet religieux. Ce genre de composition est ainsi

nommé de ce que ses premiers éléments furent introduits par saint Philippe de Néri, dans les réunions et les exercices de l'Oratoire. L'oratorio rappelle les grands faits historiques et décrit les spectacles grandioses de la nature pour nous faire éprouver des émotions saines et élevées. Il est ordinairement exécuté à grand orchestre et à grand chœur. Haendel et Haydn ont excellé dans ce genre d'œuvre musicale. Le premier montra une ampleur de style et une puissance dramatique inconnues jusqu'alors, tandis que le second se distingua surtout par la grâce et la sérénité de ses mélodies.



S. Philippe de Néri.

L'ode-symphonie, plus simple que l'oratorio, est un poème mis en musique. Quand ce poème est court, il s'appelle cantate. Le *Désert*, de Félicien David, est une des odes-symphonies les plus populaires. C'est une belle œuvre aux couleurs orientales.

Le drame lyrique ou mélodrame est une pièce dramatique où certains passages sont accompagnés ou interrompus par de la musique vocale ou instrumentale. Il fut constitué par Christophe Gluck au XVIIIe siècle. Beaucoup d'opéras modernes portent le titre de drames lyriques.

Enfin l'opérette est une composition d'art musical dramatique et dont le texte est comique. Elle prend quelquefois les dimensions d'un opéra-comique (*la Belle Hélène*, d'Offenbach, *la Fille de Madame Angot*, de Lecocq). Le vaudeville est une pièce dont la musique est empruntée aux refrains populaires.

La musique dramatique (opéra, oratorio, etc.) sert à soutenir la voix humaine, cet instrument divin qui dépasse tous les autres en délicatesse, en beauté et en vertu expressive. Partant, les sonorités orchestrales, " toutes les autres voix, comme le dit Lamennais, doivent se grouper, s'ordonner autour de la voix humaine, l'accompagner, selon le sens aussi juste que profond du mot ".

Puis, quel que soit le genre auquel s'adonne le musicien, il fera bien de se rappeler que rien en composition musicale n'est laissé sans but défini. " Le compositeur, dit Ernst Pauer, ne doit pas seulement posséder les règles nombreuses qui gouvernent le côté formel de son œuvre. Il doit encore étudier la nature humaine, pénétrer les arcanes psychologiques du cœur de l'homme et approfondir, par sa propre expérience, le sentiment suggéré par le sujet choisi. "

L'étude des œuvres de composition musicale est une source de plaisirs pour les hommes de l'art. " Étudier les divers genres de composition, dit encore le même auteur, pénétrer l'esprit des diverses œuvres, contempler les beautés qu'elles renferment, rechercher et découvrir celles qui dominent ou dans quelles parties de l'œuvre elles apparaissent, est un plaisir délicat et d'un ordre élevé pour un esprit judicieusement préparé. Non seulement nous pénétrons ainsi le mystère de l'art, mais nous nous mettons en sympathie avec les qualités individuelles du compositeur. Nous prenons intérêt à saisir sur le vif le déploiement de ses facultés intellectuelles et à déterminer les circonstances qui ont exercé une influence sur la composition de son œuvre. Et cette connaissance plus approfondie ainsi que la finesse plus grande de notre faculté esthétique avivent notre culte de l'art et accroissent notre admiration pour celui qui l'a si bien servi."

Enfin, ce grand nombre de manifestations musicales en tous les genres constitue le témoignage irrécusable du rôle immense toujours réservé à la musique. Comment expliquer ce rôle, si ce n'est par l'enchantement de cette aimable compagne de l'homme et par la suavité de cette ravissante amie ? Elle le porte doucement au repos, après ses labeurs, et lui donne l'avant-goût de l'extase éternelle. " La vraie musique, dit le Père Gratry[1], est sœur de la prière comme de la poésie. Son influence recueille et, en ramenant vers la source, rend aussitôt à l'âme la sève des sentiments, des lumières, des élans. Comme la prière et comme la poésie, elle ramène vers le ciel, lieu de repos."

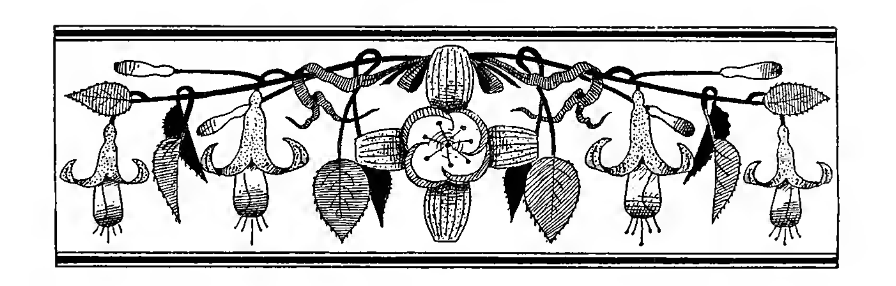
La musique doit être le langage du ciel. Ce qui le fait penser, c'est que la sainte Écriture parle toujours des harmonies de la Jérusalem céleste. On représente souvent des anges chanteurs s'accompagnant d'instruments de musique. A celui qui apparut aux bergers, lors de la naissance du Sauveur, " s'unirent une grande

---

[1] *Les Sources.*

troupe de l'armée angélique, louant Dieu et disant : *Gloire à Dieu au plus haut des cieux.*" Tout cela ne laisse-t-il pas croire que des concerts sans fin feront partie inhérente de notre bonheur éternel, qu'ils envelopperont comme d'un voile sacré le sanctuaire du Très-Haut ? Le cantique entonné par les anges à Bethléem n'est que le prélude de ce chant immortel : " Saint, saint, saint est le Seigneur, Dieu des armées...", que répéteront, pendant les siècles des siècles les esprits célestes et les bienheureux, et qui sera pour eux la vive expression de leur amour et de leur reconnaissance envers le créateur.





CHAPITRE XII

LE BEAU LITTÉRAIRE EN GÉNÉRAL
LE BEAU DANS LA COMPOSITION LITTÉRAIRE

SI l'on peut dire, avec Lamennais[1], que " chaque sphère d'existence présente un type idéal du beau ", on peut affirmer également que chaque genre de manifestation artistique occupe un degré dans l'échelle de la beauté. L'éminence relative de ce degré tient à la nature de l'ouvrage d'art et à la somme de développement intellectuel qu'il exige. Or, l'œuvre vraiment littéraire est du caractère le plus élevé et suppose des facultés esthétiques de premier ordre. La littérature est donc l'une des plus hautes manifestations du beau, et, partant, de l'art. Aussi l'étude que nous abordons demandera-t-elle plus de développements que les précédentes. Quoique réduits aux plus essentiels, ils nous aideront à découvrir les liens intimes qui relient tous les beaux-arts, à pénétrer davantage l'essence de la littérature et à nous remémorer des préceptes que nous oublions parfois trop facilement. Rappelons d'abord des notions générales qui projetteront de la lumière sur le tout.

I. — Le beau littéraire en général

La littérature est-elle un art ? Quelle est son origine ? Comment s'est-elle développée ? La poésie et la prose artistique sont-

[1] *De l'Art et du Beau.*

elles également belles ? Quelles sont les lois fondamentales de l'esthétique littéraire ? Voilà des questions auxquelles nous répondrons tout d'abord.

Des philosophes ont soutenu que la littérature n'est pas un art, parce qu'elle est impuissante à présenter à la vue, des images, à l'oreille, des sons, à l'intelligence, des signes, qui aient avec l'idée exprimée un rapport évident ; qu'elle n'offre pas de relation naturelle entre les idées, invariables de leur nature, et les mots, qui vieillissent, meurent ou changent avec le temps et les pays. La littérature n'exprime la beauté, il est vrai, qu'au moyen de signes convenus, les mots ; est-ce à dire que ce moyen ne lui suffit pas ? Les mots, on ne peut le nier, sont bien la matière première des œuvres poétiques, et s'ils sont indifférents en eux-mêmes, comme le marbre avant d'être sculpté, comme la couleur sur la palette, ils deviennent expressifs, ils incarnent une âme quand ils sont groupés suivant leurs affinités obvies ou cachées, quand ils sont maniés par un artiste de la plume ou de la parole. Ce que le poète veut extérioriser, il l'exprime, il le montre aussi bien, et quelquefois mieux, que le sculpteur, le peintre et le musicien. La littérature, qui manifeste le beau à travers des signes sensibles, est donc un art. N'étaient-ils pas des artistes, les Homère et les Virgile, les Racine et les Corneille, les Bossuet et les Chateaubriand, et ces maîtres écrivains de tous pays et de toutes langues ? Il suffit, pour s'en convaincre, de pénétrer la magie communiquée par eux à l'argile des mots. Ils ont dessiné, peint ou sculpté les formes de la pensée.


Homère.

Oui, la littérature est un art, et le plus expressif, le plus élevé, le plus délicat des arts, celui qui sollicite davantage la pensée et développe le mieux toutes les facultés de l'âme[1]. Elle possède ces qualités parce que son instrument est la parole, mode d'expression incomparable pour la clarté, la précision et l'étendue. Aussi de quelle

[1] Le beau littéraire satisfait l'intelligence, toujours avide de savoir et de vérité ; la volonté qui, éclairée, pousse au bien, à la justice ; l'imagination, désireuse du pittoresque, de la couleur ; la sensibilité, amante de saines émotions.

splendeur l'habileté à manier cet instrument ne revêt-elle pas les ouvrages de l'esprit ? Lamennais[1] a pu écrire en toute vérité : " Le langage qui agit sur toutes les puissances de l'homme, pour produire simultanément et la vision interne du modèle idéal et le sentiment qui en constitue la possession, la jouissance intime, est la plus haute expression du beau[2]."

On ne peut pénétrer la beauté de l'art littéraire, ni découvrir la part que le sens esthétique a prise à sa formation, sans jeter un regard sur son origine et sur son histoire. La littérature, chez tous les peuples, s'est constituée avec la langue, et par suite remonte souvent à une haute antiquité. Ce recul a permis aux philosophes anciens de

[1] *Op. cit.*

[2] Victor Cousin, développe admirablement ces idées, dans une page de son ouvrage *Du vrai, du beau et du bien.*

"La poésie façonne la parole à son usage et l'idéalise pour lui faire exprimer la beauté idéale. Elle lui donne le charme et la puissance de la mesure ; elle en fait quelque chose d'intermédiaire entre la voix ordinaire et la musique, quelque chose à la fois de matériel et d'immatériel, de fini, de clair et de précis comme les contours et les formes les plus arrêtées, de vivant et d'animé comme la couleur, de pathétique et d'infini comme le son. Le mot en lui-même, surtout le mot choisi et transfiguré par la poésie, est le symbole le plus énergique et le plus universel... Armée de ce talisman, la poésie exprime ce qui est inaccessible à tout autre art, je veux dire la pensée pure, la pensée entièrement séparée des sens et même du sentiment, la pensée qui n'a pas de couleur, la pensée qui ne laisse échapper aucun son, qui ne se manifeste dans aucun regard, la pensée dans son vol le plus sublime, dans son abstraction la plus raffinée.

"Songez-y. Quel monde d'images, de sentiments, de pensées à la fois distinctes et confuses, suscite en vous ce seul mot : la patrie ! et cet autre mot, bref et immense : Dieu ! Quoi de plus clair et tout ensemble de plus profond et de plus vaste ? Dites à l'architecte, au sculpteur, au peintre, au musicien même, d'évoquer ainsi d'un seul coup toutes les puissances de la nature et de l'âme. Ils ne le peuvent, et par là ils reconnaissent la supériorité de la parole et de la poésie.

La poésie possède les plus pathétiques accents. Rappelez-vous les paroles que Priam laisse tomber aux pieds d'Achille en lui demandant le cadavre de son fils; aussi plus d'un vers de Virgile, des scènes entières du *Cid* et de *Polyeucte*, la prière d'Esther agenouillée devant Dieu, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*... La parole humaine, idéalisée par la poésie, a la profondeur et l'éclat de la note musicale, et elle est lumineuse autant que pathétique ; elle parle à l'esprit comme au cœur ; elle est en cela inimitable, unique, parce qu'elle rassemble en elle tous les extrêmes et tous les contraires, dans une harmonie qui redouble leur effet, et que tour à tour paraissent et se développent toutes les images, tous les sentiments, toutes les idées, toutes les facultés humaines, tous les replis de l'âme, toutes les faces des choses, tous les mondes réels et tous les mondes intelligibles."

mettre en doute l'origine divine du langage humain, mais leur théorie est aujourd'hui rejetée comme absurde. La parole est sans nul doute une munificence de Dieu pour permettre à l'homme de communiquer avec ses semblables. Toutefois il est certain aussi que les premiers éléments du langage n'étaient pas parfaits. Le Créateur laissait aux hommes le soin d'améliorer ces éléments, comme il leur abandonnait celui de cultiver leur intelligence. Ce qui confirme cette hypothèse, c'est que l'histoire de la plupart des langues montre un progrès constant depuis leur origine, lequel correspond ordinairement à celui de la civilisation[1].

" Trois choses, dit Scaliger[2], ont porté l'homme à perfectionner son langage : la nécessité, la pratique et le désir de plaire. La nécessité lui fit produire une série de mots reliés sans art. Par la pratique il apprit à multiplier ces mots et à leur donner plus d'expression ; mais au désir de plaire nous devons ces tournures agréables, ces dialogues heureux qui procurent à une langue l'élégance et la grâce."

C'est le langage écrit qui fixe et perpétue la pensée humaine. Il fut inventé par l'homme nul ne sait au juste à quelle époque. Après avoir imaginé plusieurs systèmes, que nous n'avons pas à décrire ici[3], il les perfectionna de siècle en siècle, jusqu'à l'adoption des alphabets modernes. Grâce à ces systèmes, nous connaissons la littérature de presque tous les peuples.

Plusieurs auteurs affirment que, dans toutes les langues, les premiers essais littéraires furent du genre poétique. " Hamann nous apprend, en effet, dit Victor Bach[4], que la véritable poésie n'est pas

---

[1] Une langue est formée au moment où se produit chez elle la meilleure rencontre de richesse et d'unité. Cette loi demande un mot d'explication. Une langue est *riche* quand elle possède des termes pour désigner tous les êtres et toutes les qualités applicables à ces êtres; qu'elle s'est créé aussi une syntaxe souple et claire, des combinaisons heureuses de mots et des tournures élégantes de phrases. Elle est *une* quand tous ses vocables ont la même origine et une dérivation identique. Aux XIIe et XIIIe siècles, le français eut dans ce sens le plus d'unité, mais il n'était pas encore parvenu à un vocabulaire assez riche. C'est sous Louis XIV que la langue fut en possession de l'unité et de la richesse, et qu'elle atteignit par conséquent sa perfection.

[2] *Poétique.*

[3] On peut voir sur ce sujet Quackenbos, *Advanced Course of Composition and Rhetoric,* p. 21.

[4] *Poétique de Schiller — Essai d'esthétique littéraire.*

le fruit de la civilisation raffinée, mais bien la langue maternelle du genre humain, à l'aube de son développement ; et que le véritable poète ne s'empare pas de l'esprit de son auditoire par des artifices cachés, et comme par des pièges tendus à sa sensibilité, mais, qu'emporté par l'intensité de ses émotions,il ne chante que des chants jaillis avec une force irrésistible du plus profond de son être." C'est dans ce sens que le philosophe anglais Blackwell disait d'Homère qu'il n'était pas comme les poètes de notre temps, lesquels pensent en prose et écrivent en vers. Il y a donc une poésie de nature et une poésie d'art. Cette distinction, du reste, est établie depuis longtemps. Elle a même donné lieu à bien des discussions. Schiller, dans sa poétique, nomme la première poésie naïve, et la deuxième poésie sentimentale.


Klopstock.

La poésie fut d'abord un élan vers le Créateur, un chant d'adoration, de reconnaissance et d'amour. Les psaumes de David et les hymnes de l'ancienne Grèce sont des louanges à la divinité. Quand le désir du savoir eut porté l'homme à développer son intelligence, que celle-ci eut acquis des notions philosophiques sur elle-même et sur la nature, apparut cette autre poésie pleine de grandeur que l'on remarque dans l'ancien Orient. " Abondante en formes, en couleurs, inondée d'une lumière ardente, dit Lamennais[1], elle se déploie avec l'éclat et la magnificence de la nature dans ces riches contrées, et, comme leurs fleuves profonds, immenses, roule ses larges ondes qui vont se perdre dans un océan insondable et sans bornes."

La poésie est naturelle à l'homme, parce qu'elle a pour objet l'homme lui-même, avec ses vicissitudes, ses désirs et ses passions. Les dieux de la Grèce antique, qui se combattent, s'apaisent, s'affligent et se réjouissent, ne sont que des hommes divinisés. Si le poète fait intervenir parfois des êtres surnaturels dans ses œuvres, comme Klopstock dans la *Messiade*, Milton dans le *Paradis perdu*, n'est-ce

[1] *Op. cit.*

pas toujours l'homme qui constitue l'intérêt principal du drame ? Dante, lorsqu'il chante le ciel, le purgatoire et l'enfer, ne met-il pas en scène surtout ceux dont il voulait rappeler le souvenir ? Dans son harmonie intitulée *Jéhovah ou l'idée de Dieu*, Lamartine semble prendre la divine majesté pour unique objet de son chant, mais au fond il montre l'homme cherchant Dieu, et Dieu parlant à l'homme sur le Sinaï. Le Créateur s'y révèle à sa créature par la splendeur de la nature et surtout par la beauté du roi de la création :

> Du grand livre de la nature
> Si la lettre à vos yeux obscure
> Ne le trahit pas en tout lieu,
> Ah! l'homme est le livre suprême;
> Dans les fibres de son cœur même,
> Lisez, mortels: "Il est un Dieu."

Il est évident que la Fontaine, dans ses fables, ne veut mettre en scène que des humains. Ses bêtes parlent et agissent comme des hommes, et, ainsi que l'auteur le dit lui-même,

> Les fables ne sont point ce qu'elles semblent être :
> Le plus simple animal vous y tient lieu de maître.

C'est surtout l'idée de l'homme aspirant à un idéal, qui s'impose à l'esprit du poète. En effet, dans cette aspiration, l'être humain trouve sa plus haute dignité, sa plus grande noblesse. " L'heure à laquelle il se sent le plus noblement un homme, dit Auguste Dorchain[1], est celle où, se détachant de son étroite personnalité, il aspire à une vie supérieure, . . . à une vie où il y aurait plus d'ordre et plus de lumière, plus de joie, plus d'harmonie et plus d'amour." C'est de ce besoin qu'est née la véritable poésie, par laquelle le poète exprime pour lui d'abord, pour les autres ensuite, cette aspiration vers l'idéal.

Mais la prose artistique, qui vint après les essais de langage mesuré, ne peut-elle pas atteindre, elle aussi, à la beauté supérieure, à la poésie ? Oui, sans doute, la prose peut aussi être soutenue par l'élévation de la pensée, l'inspiration poétique, et même par une succession de sons et de cadences qui ajoutent un plaisir musical à celui de l'intelligence. Voyez par exemple ces quelques lignes d'Henri Lavedan :

---

[1] *L'Art des vers.*

Quel mot lointain, séraphique et surnaturellement doux que celui de Noël ! On dirait le pseudonyme de Dieu quand il était petit. Mot qui chante, mot qui tinte, mot qui prie dans la gaieté, mot tendre d'église, allègre et pieux, frère d'Alleluia, mot d'action de grâce, qui monte et voltige avec des dessins de cantique, et dont le musical écho se congèle si suavement dans le bleu vitrail de la grande nuit . . . "

Dans ces lignes, disons-nous, on retrouve la plupart des qualités de la poésie. Si ce n'est pas encore, ainsi que le dit Dorchain, cette réjouissance la plus musicale possible que donne le vers, ce sont du moins des expressions originales, variées, jolies ; des phrases élégantes, naturelles, harmonieuses ; en un mot, c'est de l'art. Cette sorte de prose ne diffère de la poésie que par l'absence de mesure régulière et de rime. Ce n'est pas à dire que la prose se passe complètement du nombre, mais elle doit le faire sentir avec moins de force et d'uniformité. Le poète chante : c'est donc naturel qu'il marque la mesure. Le prosateur converse, discute[1]: la cadence régulière dans son discours ne serait que prétention. Ce qui charme dans l'un déplairait souverainement dans l'autre.

Quelle que soit la puissance esthétique des mots, nous n'oublierons pas qu'ils doivent être avant tout la juste et complète traduction de la pensée. Du reste l'idée et la forme se confondent le plus souvent en littérature. N'a-t-on pas dit que le travail des mots, c'est le travail des idées ? Et "la phrase, a écrit le Père Longhaye[2], c'est la pensée même. C'est l'âme prise sur le fait, dans la plus courte de ses évolutions complètes."

Dans ce maniement du mot et de la phrase, toutes les facultés esthétiques ont leur part, surtout le goût, qu'on appelle parfois règle immédiate de la composition littéraire. Mais le goût ne réussit pas toujours à se dégager des impressions personnelles ou des opinions douteuses qui l'empêchent de porter des jugements droits et de tracer une voie sûre. Il ne peut donc servir de base infaillible. L'esthétique littéraire veut néanmoins être fondée sur des principes certains, fixes, absolus, transcendants. Quels seront ces principes ? Comment les établira-t-on ? Ils doivent se déduire de la nature même de l'œuvre écrite. Or, cette œuvre est le produit de l'intelligence et s'adresse à l'intelligence, insatiablement avide de vérité. L'œuvre de l'écrivain devra donc, premièrement, contenir la plénitude de cet

[1] " O prose, mâle outil, et bon aux fortes mains ! " (Louis Veuillot.)

[2] *Théorie des belles-lettres.*

aliment intellectuel, être la splendeur du vrai ; en d'autres termes, elle constituera une équation parfaite entre la pensée et son objet (vérité du fond), et entre la pensée et son expression (vérité de la forme).

> Le beau, c'est, ô mortels, le vrai plus ressemblant.
> (Victor Hugo.)

De plus, l'œuvre doit tendre au bien, sinon, "au lieu de nourrir l'intelligence, elle l'empoisonne ; au lieu d'ennoblir le cœur, elle le souille et le déprave[1]". Les païens eux-mêmes ont reconnu cette règle. Boileau l'exprime ainsi :

> Que votre âme et vos mœurs, pein-
> [tes dans vos ouvrages,
> N'offrent jamais de vous que de
> [nobles images...


Boileau.

Enfin, la forme verbale revêt une beauté propre à la langue, beauté sonore et beauté expressive qui vient au secours de l'intelligence en agissant sur l'imagination et la sensibilité. Le langage écrit donnera donc la réjouissance de l'art.

> Un seul son est plus beau qu'un long
> [parler. (Joubert.)

> N'offrez rien au lecteur que ce qui
> [peut lui plaire. (Boileau.)

Tels sont les trois principes de l'esthétique littéraire. Ils se résument dans cette formule : *L'oeuvre de l'écrivain a d'autant plus de valeur qu'elle exprime une plus grande somme de vérité lumineuse et de beauté morale dans une forme d'expression plus parfaite.* Les deux premiers principes se réfèrent principalement au fond, et le troisième, à la forme. Comment assurer la perfection de celle-ci, qui relève davantage de l'esthétique ? En appliquant les conditions du beau à la littérature. De ces conditions en effet se déduisent les

[1] Le cardinal Mercier.

préceptes littéraires qui régissent toutes les œuvres écrites, celles de grande envergure et les plus modestes ; les ouvrages d'expression poétique, comme ceux dont la seule beauté est d'être exacts. Gardons-nous bien de mépriser ces préceptes,

Toute loi vraie étant un rythme harmonieux. (Victor Hugo.)

Loin d'entraver le talent de l'écrivain, ils le guident et l'empêchent de s'égarer dans des chemins dangereux. A les suivre, il atteindra plus haut ou ira plus loin, tandis qu'en les négligeant, il risque de se perdre en de vains efforts ou de prendre le clinquant pour de la vraie beauté.

En outre, l'étude des lois littéraires à la lumière des qualités du beau montrera que ces qualités sont bien les mêmes en littérature que dans les arts du dessin et la musique. " Sous ce rapport, dit Lamennais[1], l'art d'écrire ne diffère point des autres arts, et ses procédés aussi sont les mêmes au fond. La langue se refuse-t-elle à exprimer directement ce que l'artiste a conçu, ce qu'il a senti? Ne le fait-elle pas jaillir de la combinaison des termes qu'elle fournit, de leur fusion, de leur contraste ?"

Les études précédentes sur les arts avaient pour but de fournir des critériums qui permissent de comparer et d'apprécier les œuvres. Aussi n'a-t-on touché à la théorie de la composition qu'après avoir appliqué aux arts les conditions du beau. Il en sera autrement pour la littérature, dont une connaissance pratique s'impose à tout le monde. Voici l'ordre qui sera suivi: *le beau dans la composition littéraire, le beau dans l'expression littéraire,* et *le beau littéraire supérieur.* Mais que le lecteur se rassure : ces trois parties seront forcément abrégées. On trouvera des développements dans les ouvrages indiqués en notes. D'aucuns jugeront-ils que les citations ont été trop multipliées? "Souvent, dit Montaigne, l'on fait parler les autres pour mieux exprimer ses propres idées", et Cicéron a nommé les citations "les lumières du discours".

Ces préliminaires posés, abordons la première des trois parties susmentionnées.

---

[1] *Op. cit.*

II. — Le beau dans la composition littéraire

La littérature, avons-nous dit au début de cette étude, est l'un des arts les plus difficiles et celui qui exerce au plus haut point les facultés esthétiques. L'écrivain ne peut donc songer à créer du premier coup une œuvre parfaite. C'est pourquoi il aborde séparément les opérations de l'art d'écrire, sans toutefois négliger complètement les autres. La première est la composition, qui, faut-il le rappeler ? rassemble les idées en rapport avec un sujet et les ordonne de manière à produire le meilleur effet possible. Le beau, ne l'oublions pas, est la splendeur de l'ordre ; et l'ordre consiste dans la bonne disposition des parties, dans le concours de chacune d'elles au but de l'ensemble.

L'art de la composition procure à l'œuvre littéraire la beauté du fond, la beauté logique, en attendant que les qualités de l'expression lui apportent la beauté de la forme, la beauté artistique. Ainsi l'écrivain veille d'abord à ce que la composition de son œuvre soit impeccable. La perfection d'un ornement rachète-t-elle les défauts de l'objet qui le reçoit ? Comment la beauté de l'expression pourrait-elle corriger les vices d'une pièce conçue sans art ni méthode ?

Le mot composer revêt ici le même sens que dans les autres arts, c'est-à-dire le sens de disposer, de coordonner — *cum pausare.* Mais cette opération, qui ne le sait, en suppose deux autres : l'une qui précède, celle de concevoir ou de choisir le sujet, ainsi que les pensées et sentiments qu'il éveille (l'invention), et l'autre qui suit, consistant à exprimer ces pensées et sentiments (l'élocution). Ainsi, indépendamment de la faculté de concevoir et de féconder un sujet, laquelle tient au développement intellectuel de l'écrivain, choisir, ordonner et exprimer, sont les trois opérations de l'art de composer. Or toutes trois impliquent l'exercice du goût, pour atteindre le beau. Elles relèvent par conséquent de l'esthétique, ainsi que nous allons le voir.

Le choix du sujet est évidemment d'une importance primordiale. De lui, dépend en grande partie la qualité de l'œuvre, puisqu'il en constitue le fond et qu'il en détermine le ton général. Les deux premières lois fondamentales de l'esthétique littéraire guideront l'écrivain dans ce choix. La parole et la plume ne sont données à l'homme que pour répandre la lumière et le bien dans le monde. Ne cherchons donc que des sujets vrais, moraux, nobles, élevés, véritablement beaux. Est estimable surtout le sujet qui, possédant ces

qualités, est en même temps nouveau ou peut être traité d'une manière nouvelle ! "C'est chose difficile, dira-t-on peut-être, car elles sont rares dans le champ littéraire les fleurs non encore cueillies, et l'on est réduit, comme le disait déjà La Bruyère, à glaner après les anciens et après les habiles d'entre les modernes." Rappelons-nous que les impressions et les sentiments sont variés, et que les façons dont on peut les exprimer le sont davantage. Cela doit suffire à encourager l'écrivain. Puis, à vrai dire, a-t-il été exploité dans tous ses recoins le domaine des sujets littéraires ? Le monde intellectuel aussi bien que le monde moral et le monde physique ne restent-ils pas ouverts devant nous ? Et, de sujets, la fiction n'est-elle pas une autre source abondante, intarissable, infinie ? Pour qui approfondit les problèmes de la vie et de l'histoire, de l'empirique et de l'idéal, il y a encore matière à compositions littéraires.

Dans les pensées et les sentiments suggérés par le sujet, un triage s'impose également, sans quoi l'œuvre littéraire ne saurait être vraiment esthétique. De la première loi fondamentale,il découle que les qualités indispensables à une belle pensée sont la vérité et le naturel. La pensée vraie est en même temps naturelle,parce que la conformité à la vérité ou à la vraisemblance est dans l'ordre et facilement acceptée de l'esprit humain. Pour revêtir ces deux qualités, la pensée doit convenir au caractère des personnages mis en scène, au temps où ils vivent, au lieu et à toutes les autres circonstances du sujet. " Des mots sans la vérité des pensées, dit Frayssinous, ne sont qu'un vain bruit qui se dissipe. La perfection dans les lettres suppose toujours un sentiment profond de l'honnêteté et du beau." Et " c'est joie exquise, ajoute le Père Longhaye, qu'une vérité de bon sens entrant dans l'esprit comme le rayon dans le cristal."

Les pensées profondes et hardies, spirituelles et délicates, font aussi le plaisir du lecteur. La pensée exprime-t-elle plus que les mots qui semblent la traduire ? demande-t-elle de la réflexion pour être comprise ? elle est profonde. Elle sera hardie si elle étonne par son ampleur. On dit qu'une pensée est spirituelle lorsqu'elle charme par son ingénuité et sa finesse ; délicate, quand elle exprime un sentiment d'une manière voilée. " La délicatesse, dit Marmontel[1], est la finesse du sentiment, comme la finesse est la délicatesse de l'esprit." Toutes ces pensées embellissent l'œuvre de l'écrivain.

[1] *Eléments de littérature.*

Elles seront d'autant plus savoureuses et fécondes qu'elles paraîtront plus spontanées et avoir plutôt jailli comme de source.

Dans un ouvrage littéraire, nous aimons à trouver aussi des sentiments, des impressions semblables à celles qui remplissent notre vie. Il faut intéresser l'esprit, mais aussi réchauffer le cœur. Les sentiments doivent revêtir des qualités analogues à celles des pensées. Ils se confondent si souvent avec elles. La pensée proprement dite n'est pas un sentiment, mais il n'y a pas de sentiment sans pensée; car notre âme ne peut rien éprouver si elle n'a d'abord porté un jugement instinctif ou raisonné sur l'objet de son émotion.

" Un sentiment noble et généreux nous rend un témoignage agréable de la supériorité de notre âme sur les choses basses et terrestres. Un sentiment fin et délicat nous donne un plaisir pur, qui nous saisit sans nous troubler, qui nous pénètre sans nous confondre[1]".

Nombreuses sont les pages où les grands écrivains ont montré leur exquise sensibilité. Lorsque Victor Hugo, par exemple, fait parler son cœur, il est admirable. " Il a aimé ses enfants, dit Emile Faguet, il les a chantés en jolis vers ; puis quand il les a perdus, il a été tout franchement déchiré ; puis enfin, ce moment revenu de demi-sérénité qui est le temps prospère pour que le sentiment devienne matière d'art, de sa douleur il a fait des œuvres incomparables."

Elle avait dix ans, et moi trente.
J'étais pour elle l'univers.
Oh! comme l'herbe est odorante
Sous les arbres profonds et verts !
. . . .
Lorsqu'elle disait: "Mon père !"
Tout mon cœur s'écriait: "Mon Dieu !"

Qui ne connaît aussi les sentiments délicats, nobles, généreux, sublimes, des grandes pièces littéraires : l'*Iliade* l'*Odyssée*, le *Cid*, *Polyeucte*, . . . sentiments admirables d'amour, de patriotisme, d'honneur, de religion ? Ne nous y arrêtons pas cependant, car cette étude demanderait trop de développements. Elle appartient plus, du reste, à l'histoire ou à l'analyse littéraires qu'à notre sujet[2]. Rappelons plutôt que l'important, c'est que les pensées et les sentiments

[1] Le Père Yves André, *Essai sur le beau.*

[2] Sur la beauté du sentiment dans les œuvres littéraires classiques, voir l'abbé P. Gaborit, *le Beau dans la nature et dans les arts*, 2e vol.

n'aient rien de factice, et qu'il en soit de même du passage de l'un à l'autre. Dans ce domaine complexe, la sincérité, qui n'est que la vérité, est partout nécessaire, et il ne faut pas essayer de traduire ce que l'on n'a pas ressenti. La fausseté de l'expression ne tarderait pas à paraître et à déplaire. Toujours la loi fondamentale de vérité.

" Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez ", a dit Boileau, et A. de Musset énonce la même vérité dans les vers suivants :

> Oh! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie !
> C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour;
> C'est là qu'est le rocher du désert de la vie,
> D'où les flots d'harmonie,
> Quand Moïse viendra, jailliront quelque jour.

" Là où vous ne voyez pas, où vous ne sentez pas, dit le Père Gratry[1], n'écrivez pas, taisez-vous. Ce silence aura son prix et rendra le reste sonore."


A. de Musset.

La sensibilité de l'écrivain est plus difficilement éveillée quand il s'agit de décrire les impressions d'autrui. Dans ce cas il faut se mettre à la place de ses personnages et tâcher de ressentir leurs impressions. Les sentiments exprimés seront vrais et naturels, si, premièrement, l'action combinée des circonstances extérieures et des réflexions qu'elles suggèrent les expliquent, et deuxièmement, s'ils concordent avec les situations et le carac.tère des individus[2]. " Les caractères, les personnifications, dit J.-I- P. Ritcher[3], n'ont besoin que du langage de la volonté, des passions."

Une composition qui unit des pensées claires, vraies et naturelles

[1] *Les Sources.*

[2] Ces principes sont développés dans Crouzet, Berthet, Galliot, *Méthode française*, 2e vol., p. 402.

[3] *Poétique ou Introduction à l'esthétique.*

à des sentiments nobles, généreux et délicats, c'est le triomphe de la conception littéraire.

Toutefois un esprit cultivé ne se complaît parfaitement en une œuvre que si elle est bien ordonnée. La deuxième opération de la composition littéraire, la disposition, accomplit ce travail. Le mot plan, qui le désigne ordinairement, revêt ici le même sens que dans l'art architectural, auquel il est emprunté. Il exprime bien la nécessité d'une répartition méthodique des idées avant que commence le travail de rédaction. Est-il à propos d'établir cette nécessité, qui paraît si évidente ? Il faut le croire, parce qu'elle est encore souvent méconnue. Les traités de littérature rappellent l'enseignement des maîtres sur ce point, et l'on pourrait multiplier les citations à volonté. " Tout dépend du plan ", affirme Goethe, qui voyait, dans " cette force architectonique qui crée, qui coordonne et qui construit ", la faculté esthétique par excellence et le signe le plus certain du génie.


Buffon.

M. l'abbé Thellier de Poncheville disait au Congrès de la langue française : " Il faut par-dessus tout un large plan d'ensemble, qui permette de regarder droit et de voir loin, qui invite l'esprit à monter haut et à planer à son aise, dans la pleine lumière et avec des échappées de tous côtés." On connaît les convictions du Buffon sur ce sujet. L'auteur du *Discours sur le style* développe tout un raisonnement pour démontrer l'importance d'un bon plan. Et c'est avec raison, car la valeur des pensées, comme des mots, augmente ou diminue suivant leur place dans la composition. " Il y a, écrivait Joubert[1], des pensées lumineuses par elles-mêmes. Il en est d'autres qui ne brillent que par le lieu qu'elles occupent. On ne saurait les déplacer sans les éteindre." Aussi a-t-on pu affirmer que le plan achève l'invention et prépare l'élocution. Après avoir tracé en prose l'esquisse de l'une de ses tragédies, Racine disait : " Ma pièce est faite."

[1] *Op. cit.*

Mûrir son sujet est la première condition nécessaire pour dresser un bon plan. Qui donc a dit : " Avoir des idées, c'est cueillir des fleurs ; penser, c'est en tresser des couronnes "? " Pour bien écrire ajoute Buffon, il faut posséder pleinement son sujet, il faut y réfléchir assez pour voir clairement l'ordre de ses pensées, et en former une suite, une chaîne continue dont chaque point représente une idée."

Ainsi que le plan de l'architecte, celui de l'écrivain doit arrêter le but de la composition, déterminer les matériaux à utiliser et rechercher dans quel ordre les disposer. Quant à la manière de dresser le plan, il n'existe aucune règle précise, sinon qu'il faut décomposer le sujet en idées principales et en idées secondaires, et grouper autour d'elles les développements qui s'y rattachent, de manière à éclairer parfaitement la voie à suivre dans le travail de rédaction.

Les divisions principales surtout veulent être clairement arrêtées. En littérature comme dans les arts du dessin, les grandes lignes sont indispensables pour situer sûrement les parties. Quand le plan met en relief les idées maîtresses et qu'il les distribue dans un ordre logique, l'architecture de la composition est excellente. Les changements et les corrections qui s'imposent dans la suite ne portent que sur des détails. Mais si les idées ne sont pas bien ordonnées et qu'on veuille corriger la composition, comment y réussir sans la refaire presque en entier ?

Quant à l'ordre des idées, il varie avec les sujets. Tantôt les pensées se déduisent l'une de l'autre ; tantôt elles sont disposées dans l'ordre chronologique ou historique. Parfois la gradation commande leur place; d'autres fois, elles sont mises en opposition ou en parallèle. Le tout est de suivre un ordre qui les éclaire. Chacune occupant son lieu, les premières illuminent les suivantes, et celles-ci, par leur succesion naturelle, apportent aux premières un nouvel éclat[1].

Les qualités du beau qui doivent particulièrement briller dans le plan sont l'unité et la proportion. L'unité du plan exige que les divisions soient déduites du sujet et qu'elles soient reliées entre elles par un lien logique. A cette loi se rattache celle de progression, qui veut une marche ininterrompue des faits ou des arguments vers le but de l'ouvrage. La loi de proportion demande qu'on prévoie les

[1] Sur la nature de l'ordre et les différentes espèces d'ordre dans l'œuvre littéraire, on peut voir le Père J. Verest, s.j., *Manuel de littérature.*

développements à donner aux différentes parties. Chacune ne sera amplifiée que suivant sa valeur par rapport au sujet, afin qu'un équilibre parfait se maintienne dans toute l'œuvre. Comme ces qualités s'affirment surtout par l'élocution, elles seront étudiées en même temps qu'elle.

En résumé, tout l'art du plan consiste à disposer et à combiner les éléments de manière à produire le meilleur effet possible. Le plan convient-il au sujet et en fait-il sentir l'unité ? Est-ce qu'il en constitue une solide et diaphane structure ? Il est parfait et projettera de la lumière sur toute la composition.

L'élocution[1], la troisième opération de l'art de composer, met en œuvre et exprime les pensées et les sentiments coordonnés par le plan. Opération importante et qui exerce toutes les facultés esthétiques. Il faut alors en effet finir de soumettre l'ensemble et toutes les parties aux lois ordonnatrices de l'art, aux principes inéluctables du beau ; lois et principes qui, partant, doivent rester présents à l'esprit pendant tout le travail de rédaction. A leur lumière, les éléments de l'œuvre et leurs rapports réciproques s'ordonnent : le fond et la forme s'harmonisent, une juste convenance s'établit entre l'idée et l'expression, les éléments acquièrent une variété qui les anime, et ils se joignent par des liaisons qui en constituent un tout complet et harmonieux. Bref, l'ouvrage revêt les qualités du beau : la proportion, la variété, l'unité et l'harmonie — sans compter l'expression artistique, qui sera étudiée à part. Nous devons voir maintenant ces qualités se fondre dans l'œuvre littéraire.

Considérons d'abord la *proportion*, qui, en littérature, s'appelle aussi convenance et mesure. La convenance adapte le style au sujet en conciliant le ton et le mouvement des phrases avec la matière et le genre de la composition. " Pour me rendre les objets tels qu'ils sont, dit le Père Longhaye[2], la parole a besoin de s'accommoder à leur caractère, être gracieuse ou forte, riante ou sévère, simple ou grandiose, diversement colorée et enfin chaleureuse, au gré de leur mobile exigence. Avant de me les traduire dans la parole, l'âme qui me parle a dû elle-même se plier à eux, . . . se faire, selon l'expression

[1] Le mot élocution vient d'*elocutum*, supin d'*eloqui*, parler. On a étendu sa signification à la manière de s'exprimer, puis ensuite, mais à tort semble-t-il, à une manière propre de s'exprimer, au style. En anglais, le mot élocution a gardé sa signification primitive.

[2] *Théorie des belles-lettres.*

célèbre, ondoyante et diverse, à leur image . . . Cette proportion de la parole aux objets achève le naturel, qui est excellemment puissance et ordre : puissance, parce qu'il atteint à la mesure vraie des choses, ordre, parce qu'il ne la dépasse pas."

Pour observer la convenance du style, il faut réfléchir sur son sujet. L'écrivain doit comprendre les vérités qu'il expose, aimer sincèrement le bien qu'il loue, évoquer en lui les images dont il veut colorer l'imagination du lecteur, éprouver enfin lui-même les émotions qu'il veut communiquer aux autres. Comment atteindre ce résultat sans la réflexion ?

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

Mais, dira-t-on peut-être, en quoi consiste exactement cette proportion entre le fond et la forme ? Par quel procédé ajuster le style au sujet ? Comment le rendre simple ou majestueux, énergique ou délicat, et, au besoin, pittoresque et coloré ?

Nul n'ignore que le style simple, le style épistolaire par exemple, est sans recherche et sans apprêt. Le naturel en est la plus grande qualité. Il n'exclut pas pour cela la délicatesse, ni les traits d'esprit à la Sévigné, pourvu qu'ils soient également naturels. Dans la lettre, le ton de la conversation affable et animée est donc celui qui convient le mieux. L'esprit et le cœur tiennent ici lieu de procédé.

Un ouvrage didactique ou de raisonnement veut un style concis. Il élague les figures et les ornements, à moins qu'ils ne servent la clarté de l'expression. Cette clarté et la force du style ne sont-elles pas ici les qualités qui conviennent le mieux ? " S'agit-il simplement de parler à l'esprit, de le convaincre, dit Lamennais[1], les qualités principales et presque uniques du style sont la clarté, l'ordre, la suite, l'enchaînement logique des idées qui procèdent l'une de l'autre, sans effort, sans lacune, s'éclairent et se fortifient mutuellement."

Le discours qui a pour but de convaincre demande un style énergique. Pour l'atteindre, on sait qu'il faut éliminer les mots qui ne sont pas absolument nécessaires. Tout ce qui est fort est bref, dit Ernest Hello[2]. L'emploi du style coupé, des verbes actifs et des

---

[1] *De l'Art et du Beau.*

[2] Herbert Spencer, dans *The Philosophy of Style*, montre que le signe est plus énergique que la parole, le mot court plus énergique que le mot long, et la phrase d'une seule proposition plus forte que la période.

verbes au présent apporte aussi de la force au style. Les phrases suivantes sont énergiques : Elle va, vient, vole. Qui a dit au soleil : " Paraissez, soyez l'astre du jour ?" Le style vigoureux, avec peu de mots, suggère beaucoup d'idées. C'est pourquoi sans doute Shakespeare appelle la brièveté l'âme du génie[1].

Se présente-t-il un sujet élevé, pathétique, l'expression devient majestueuse et solennelle. Les longues périodes, les termes nobles, les fleurs de rhétorique sont ici à leur place, pourvu que ce soit sans abus. Dans un discours surtout, qui passe rapidement devant l'esprit, il faut l'achèvement de la pensée et les ornements qui la rendent aimable. On veillera donc à ne rien négliger de tout ce qui peut communiquer vie, grâce et grandeur à la parole.

Il y a plus de feu encore dans l'expression du mouvement passionné. Ici la véhémence pénètre et dramatise la phrase. " Une autre logique que celle de l'esprit préside au choix des mots et à leur arrangement, les détourne à des sens nouveaux, inattendus. Poussés et repoussés par le flot intérieur, ils se pressent, se mêlent sans règle apparente. Le discours devient figuré. Le coloris en est plus vif; le mouvement, plus varié. Quelquefois rapide, impétueux, il court, il bondit ; quelquefois il se meut avec lenteur, fléchissant à chaque pas et comme affaissé sous une tristesse pesante. . . Le drame est plein de ces effets ; mais il faut qu'ils soient inspirés, qu'ils se présentent d'eux-mêmes ; cherchés, calculés, ils ont toujours quelque chose de faux qui refroidit au lieu d'émouvoir[2]." Encore la loi fondamentale de vérité.

A la description convient un style imagé, animé, car l'essence de la description est d'être vivante. Il faut donner l'illusion de la réalité par l'image sensible et le détail concret. " Plus les traits seront en relief, dit Albalat[3], mieux on verra. . . Le vrai réalisme, en littérature, n'est que le souci d'interpréter le vrai par le beau." Flaubert

---

[1] "Voici, dit le Père Longhaye, le principe de la brièveté savante et forte. Parmi les mots, les uns portent une idée entière. . . C'est le substantif, le nom par excellence ; le verbe, nom de l'action; l'adjectif et l'adverbe, qui nous font penser tout d'abord à la notion de la qualité correspondante. Les autres ne désignent qu'un lien logique entre les idées: pronoms, prépositions, conjonctions, simples auxiliaires sans valeur ni signification complète. Pour ceux-là, l'esprit n'aime guère qu'on les prodigue. . ."

[2] Lamennais, *op. cit.*

[3] *L'Art d'écrire.*

donne un bel exemple de détail concret quand, pour décrire le silence qui se produit momentanément dans une séance nocturne au sénat de Carthage, il dit : " Le silence tout à coup devint si profond qu'on entendit le bruit de la mer." " La description, dit Marmontel[1], ne se borne pas à caractériser son objet ; elle en présente le tableau dans ses détails les plus intéressants et avec les couleurs les plus vives," de manière à donner la sensation de la chose décrite[2].

Dans la narration, la peinture du décor, des personnages, des faits et des gestes revêtira les qualités de la description. Le récit n'est-il pas une suite de tableaux ? Les caractères et les sentiments, qui sont définis par les actes, doivent être peints par des traits nets et concrets, puis expliqués ou rendus vraisemblables par les circonstances : tempérament, âge et sexe, hérédité, milieu, genre de vie et condition sociale.


La Fontaine.

Donc autant de compositions différentes, autant d'expressions diverses ; mais ces distinctions n'empêchent pas de passer d'un genre à l'autre dans la même composition, si le sujet s'y prête, car la division à cloison étanche des genres n'existe plus. Le naturel veut même parfois cette diversité, pour demeurer dans la réalité ou la vraisemblance. Rappelez-vous comment la Fontaine, modèle de naturel, sait aussi comprendre la convenance. Quelle adaptation parfaite du style aux pensées, aux sentiments et aux personnages, dans ses fables[3]!

La proportion de convenance n'est pas la seule; une deuxième, celle de développement, mesure l'importance relative des diverses parties de l'œuvre. Prévue par le plan, cette proportion, avons-nous dit, s'affirme davantage dans l'élocution. Ici encore il faut de la réflexion et du goût. Entraîné par l'attrait du brillant ou charmé par les détails, l'écrivain oublie facilement le but à atteindre et la vue

---

[1] *Eléments de littérature.*

[2] Sur ce sujet, relire Albalat, *op. cit.*, 14e Leçon, et *la Formation du style*, ch. V.

[3] Voir dans L. Boillin, *le Secret des grands écrivains*, ch. VI, une théorie sur le mouvement des idées dans les différents genres de composition.

d'ensemble de l'œuvre. Après réflexion et selon les données de la raison, le goût élague les développements inutiles, refoule les mouvements désordonnés et ramène tout l'ouvrage à de justes proportions.

Deux lois influencent particulièrement la proportion de développement : la loi d'intérêt et la loi d'utilité. La première veut que l'écrivain s'attache à la partie essentielle de son œuvre et qu'il la rende intéressante par tous les détails qui peuvent piquer l'attention. La loi d'utilité demande que chaque partie ne comporte que les notions nécessaires à l'intelligence de l'idée centrale. Il est important de ne pas détourner un seul moment de cette idée l'esprit du lecteur, et de chercher à augmenter l'intérêt jusqu'à la fin. Aussi le début de la composition n'exposera que les circonstances indispensables à la clarté de l'ensemble.

Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté.

Le développement de l'idée principale apparaîtra comme la floraison du sujet, et la conclusion sera courte et naturelle. Elle laissera l'esprit complètement satisfait.

Pierre Loti[1], dans un morceau intitulé *Fantasia arabe*, introduit ainsi son lecteur dans le sujet : " Vers les dix heures, . . . nous apercevons là-bas, devant nous, une longue ligne immobile de bonshommes à cheval postés pour nous attendre." Vient ensuite une description vivante des cavaliers, des chevaux, des vêtements et des armes. Ils sont peints d'abord au repos, puis en mouvement, par deux tableaux frappants de vérité et de coloris. La conclusion se réduit à cette phrase: " C'est une première fantasia de bienvenue, pour nous faire honneur."

Oh! qu'il est important de garder une juste mesure à chaque partie d'une œuvre ! Sans cette valeur relative, la composition est boiteuse, elle déplaît. Le meilleur signe qu'on a bien réussi à équilibrer tous les éléments, c'est qu'on ne puisse en " déplacer aucun sans affaiblir, sans obscurcir, sans déranger le tout ; . . . ne rien ôter sans trancher dans le vif[2]".

Telles sont les qualités que la loi de proportion exige de l'œuvre littéraire. D'autres conditions lui sont imposées par la loi de *variété*, formulée ainsi par Boileau :

---

[1] *Au Maroc*.

[2] Fénelon, *Lettres sur les occupations de l'Académie*.

Sans cesse, en écrivant, variez vos discours;
Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille à nos yeux; il faut qu'il nous endorme.

La variété résulte en grande partie de la convenance. Dans un sujet littéraire, tout n'est pas également grand ou également simple. Pour que le style soit varié, il suffira souvent de le mettre en harmonie avec l'objet de la pensée. C'est ainsi que la Fontaine passe naturellement du simple au sublime dans un exemple bien connu. Après avoir dit simplement :

Un bloc de marbre était si beau
Qu'un statuaire en fit l'emplette.
Qu'en fera, dit-il, mon ciseau ?
Sera-t-il dieu, table ou cuvette ?

il s'écrie tout à coup, pour exprimer l'inspiration soudaine qui s'empare du sculpteur :

Il sera dieu ! même je veux
Qu'il ait en sa main un tonnerre.
Tremblez, humains ! Faites des vœux.
Voilà le maître de la terre.

La variété réside dans les pensées et les sentiments, dans le tour et le coloris. Ne considérons pour le moment que les premiers, qui constituent le fond de l'œuvre. Les pensées découlent nécessairement du sujet. C'est pourquoi celles qui sont profondes, hardies ou sublimes, par exemple, ne se mêlent pas facilement aux pensées simples, naïves ou familières. On doit tendre cependant à les varier. Le même principe existe à l'égard des sentiments. Ménageons certains contrastes ou oppositions qui les fassent valoir. L'antithèse répond quelquefois à ce besoin de diversité. Elle produit dans un morceau littéraire un effet comparable à celui des clairs et des ombres dns une peinture ; elle met les idées en relief. " Les fortes pensées, dit J.-L. Boillin[1], naissent ordinairement de la comparaison des contraires et se présentent alors naturellement sous la forme de l'antithèse." " Un lit nous voit naître et mourir : c'est un berceau, c'est un sépulcre[2]." N'est-ce pas là un contraste éminemment propre à vivifier le discours ? Qui ne connaît l'admirable tercet de Victor

[1] *Op. cit.*
[2] Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre.*

Hugo sur le crucifix, tercet tout fait d'antithèses et, partant, de variété ?

Vous qui souffrez, venez à Lui, car il guérit;
Vous qui tremblez, venez à Lui, car il sourit;
Vous qui passez, venez à Lui, car il demeure.

Varions aussi les caractères des personnes mises en scène, ainsi que les sites décrits. " Un peintre, dit Fénelon, qui ne présenterait jamais que des palais d'une architecture somptueuse, ne ferait rien de vrai et lasserait bientôt. Il faut suivre la nature dans ses variétés ; après avoir peint une superbe ville, il est souvent à propos de faire voir un désert et des cabanes de berger."



Fénelon.

Enfin, l'introduction du dialogue de ci de là, dans une composition un peu considérable, contribue aussi à la diversité, à l'intérêt. Avec quel art, quelle aisance, dans beaucoup de ses fables, la Fontaine passe du récit au dialogue et du dialogue au récit! Il est encore ici un modèle. C'est également avec la tournure vive du dialogisme que Bossuet varie le passage suivant :

Je saurai bien, dis-tu, m'affermir et profiter de l'exemple des autres; j'étudierai le défaut de leur politique et le faible de leur conduite, et c'est là que j'apporterai le remède. — Folle précaution ! car ceux-là ont-ils profité de l'exemple de ceux qui les précédèrent ?...— Mais je jouirai de mon travail. — Hé quoi ! pour dix ans de vie ! — Mais je regarde ma postérité et mon nom. — Mais peut-être que ta postérité n'en jouira pas. — Mais peut-être aussi qu'elle en jouira. — Et tant de sueurs, et tant de travaux, et tant de crimes, et tant d'injustice, sans pouvoir jamais arracher...qu'un misérable peut-être[1] !

Deux qualités du beau dans la composition littéraire restent à étudier, avant de clore ce chapitre : ce sont l'*unité* et l'*harmonie*.

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
Que le début, la fin, répondent au milieu,
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.

[1] Pour les qualités du dialogue, voir Albalat, *l'Art d'écrire*, 19e leçon.

Tout sujet est un, affirme Buffon, et " cette unité de dessein, ajoute Fénelon, fait qu'on voit d'un seul coup d'œil l'ouvrage entier." " Selon les vues des Grecs, maintes fois exprimées par Platon et par Aristote, une œuvre d'art est comme un être vivant ; elle se compose de parties distinctes, mais unies par une force secrète et harmonieuse. Vingt belles pensées juxtaposées ne font pas une œuvre d'art, pas plus que de beaux membres mal ajustés ne font un beau corps. Il faut donc qu'une âme circule dans tout l'ensemble et lui donne l'unité avec la vie[1]."

La première condition pour obtenir l'unité est l'élimination de tout encombrement. " L'unité, écrit le Père Longhaye[2], commande le triage. C'est lui qui, en écartant le hors-d'œuvre, ... donne à la parole cette force où rien ne se perd, cette force concentrée sur un point unique et sans laquelle on n'est jamais ni convaincu ni ému. Où le choix a manqué, l'unité est lâche, flottante, rompue et traversée à chaque instant par des éléments disparates ... Le trop, le superflu, l'étranger, n'est pas seulement sans valeur, il est nuisible, il amoindrit la lumière en distrayant l'esprit. L'unité par le choix, c'est l'ordre, et l'ordre se montre, ici comme partout, le meilleur gardien de la puissance."

La loi d'unité enchaîne les éléments de la phrase, du paragraphe et de toutes les parties de la composition. Elle exige, ne l'oublions pas, que la phrase soit le développement régulier d'une seule idée. Si on lui en associe une autre, l'esprit du lecteur se perd ; il est emporté malgré lui vers ce second objet, au moment où il était attiré par le premier. On se rappelle que les autres grands obstacles à l'unité de la phrase sont la multiplicité des sujets à des personnes différentes, les pronoms qui font équivoque, les propositions relatives dépendant l'une de l'autre (les *qui* en cascade), les parenthèses qui coupent le sens, et les mots qui ne répondent pas à la succession naturelle des idées. Répétons-le, la phrase est le développement d'une seule pensée, son évolution une et complète; et le secret de l'unité, c'est de rapporter tous les éléments à l'idée exprimée, de manière à la rendre claire et explicite.

Il ne peut y avoir unité de composition sans une liaison logique des phrases. Ce ne sont pas les *car*, les *si*, les *mais* ... qui constituent cet enchaînement, mais bien le sens. Les idées s'appellent par leurs

---

[1] M. et A. Croiset, *Histoire de la littérature grecque.*

[2] *Op. cit.*

affinités et non par des moyens artificiels. Albalat insiste avec raison sur l'importance de ces liaisons vraies. " Que les phrases, dit-il, ne paraissent pas greffées, en surcharge, mais engendrées ; non pas juxtaposées facticement, mais logiquement déduites." Qu'elles s'enlacent, ajouterons-nous, comme les fils d'un tissu, sans dureté ni brusquerie, et qu'aucune ne puisse être supprimée sans nuire à la clarté de la composition. L'esprit doit passer de l'une à l'autre sans effort, comme une embarcation qui suit le courant. " De là, écrit le Père Longhaye, la marche aisée de la phrase, ou, comme disaient excellemment les Latins, le cours paisible, le coulant du discours : *flumen orationis.*"

L'unité du paragraphe ressort de cette définition : un groupement de plusieurs phrases qui développent une même idée. " Cette unité intrinsèque, dit M. le chanoine Émile Chartier[1], est la grande loi qui le régit ; un paragraphe où se rencontreraient des notions étrangères à l'idée qu'il a pour objet d'éclairer serait vicié par le fait même... De cette unité essentielle découlent deux corollaires. Le paragraphe exclut les digressions, tout comme la phrase... Les parties ne sauraient non plus s'étendre d'une manière démesurée sans exposer le lecteur à perdre de vue l'objet principal... Pour rendre cet objet plus perceptible, est-il nécessaire de l'annoncer dès la première phrase ? En général, il semble que ce soit préférable... Certains écrivains usent volontiers du chiasme..."

Le chiasme contribue à l'unité de la composition en reliant les paragraphes entre eux ; car ceux-ci veulent aussi des liens. Parfois ils s'attachent d'eux-mêmes les uns aux autres : le sens suffit à les relier. Souvent ils demandent à être soudés par des transitions. L'écrivain trouvera celles-ci sans effort, s'il maîtrise son sujet, s'il saisit le rapport des idées entre elles et les dispose dans un ordre naturel et logique.

Une dans chacune de ses parties, la composition veut être une aussi dans son ensemble. Toutes les idées doivent concourir à un même but, se rattacher à une idée centrale et ne former, pour ainsi dire, qu'une seule famille. Ou encore, " elles ne doivent être que des faces d'une idée plus générale, qui les englobe toutes. C'est la loi supérieure de tous les arts et qui tend à faire concourir tous les détails d'une œuvre à la traduction d'un sentiment unique[2]."

---

[1] *L'Art de l'expression littéraire.*

[2] A. Vanier, *la Clarté française.*

Si l'œuvre littéraire est un livre, chaque chapitre et tout le volume doivent revêtir le cachet de l'unité. On peut faire exception à cette règle pour les anthologies, les recueils de poésie et de pensées, où il est d'usage d'admettre des pièces variées, comme l'on cueille des fleurs diverses pour en composer un bouquet. Cependant ne semble-t-il pas que, même en ce cas, une nuance d'analogie au moins doive exister entre les divers morceaux pour donner raison de les grouper sous un même titre[1]? Voici sur ce sujet l'opinion que présente Lamennais dans son *Esquisse* d'une philosophie : " Il existe des ouvrages qui se composent de pensées isolées, sans liaison entre elles : la Rochefoucauld, la Bruyère et d'autres. Plusieurs sont remarquables de style. Cependant les grandes œuvres d'art forment un ensemble dont les parties, ordonnées dans le tout comme les organes dans le corps vivant, concourent à un but commun[2]."



Joubert.

Les *Pensées* de Joubert n'ont pas été écrites dans l'intention d'en former un volume. " Le ver à soie file ses coques, disait l'auteur, et je file les miennes, mais on ne les dévidera pas." On les a dévidées, mais après sa mort. Des réflexions analogues pourraient se faire au sujet des *Pensées* de Pascal.

---

[1] Lamartine, dans *les Harmonies* (Avertissement), explique de la manière suivante le lien d'unité qui relie les diverses pièces de son ouvrage : " Ces harmonies, prises séparément, semblent n'avoir aucun rapport l'une avec l'autre ; considérées en masse, on pourrait trouver un principe d'unité dans leur diversité même, car elles étaient destinées à reproduire un grand nombre des impressions de la nature et de la vie sur l'âme humaine."

[2] A propos d'articles de journaux qu'un de nos meilleurs écrivains a réunis en volume, M. l'abbé Camille Roy écrivait: " Ces choses fragiles ne supportent pas qu'on les assemble, qu'on les groupe, qu'on en fasse des volumes. Feuilles volantes, elles avaient leur grâce légère et ailée ; reliées ou brochées, elles prennent des allures qui ne leur conviennent plus, elles ont des prétentions que ne soutient plus leur valeur."

L'unité réclame donc, ici encore, un enchaînement logique et naturel de toutes les parties de l'œuvre. Une pensée maîtresse doit régner sur l'ouvrage entier, rayonner dans tous les développements, les irradier et les animer de son primordial intérêt. " Que toutes les parties de l'œuvre, dit P.-M. Quitard[1], soient conçues et ordonnées de manière à former un tout complet, que les détails de toute espèce, en rapport avec le caractère de l'ensemble, se rapprochent, s'assortissent et rayonnent à un centre commun."

Oh ! que l'unité donne de valeur esthétique à une composition ! Elle lui procure une cohésion vivante et féconde, cette harmonie organique qui en fait un faisceau admirable d'éléments homogènes concourant tous au même but.

Mais l'harmonie parfaite est une résultante : elle découle de toutes les qualités du beau littéraire réunies : une expression élégante et souple, une proportion juste et raisonnée, une relation logique entre l'expression et l'idée, une variété de style vivante et animée, enfin l'unité synthétique dont il vient d'être parlé et qui réunit tous les éléments en un tout parfait et splendide.

Cette harmonie doit s'affirmer surtout, semble-t-il, dans l'œuvre littéraire française. Le français a hérité des fortes qualités du latin : le génie de l'ordre, le besoin de clarté, le déroulement harmonieux de la période et la disposition régulière des parties. Langue méthodique entre toutes, faite de mesure et de proportion, d'unité et d'harmonie, elle veut une charpente qui puisse porter sans fléchir les raisonnements les plus profonds comme les théories les plus brillantes ; les ouvrages scientifiques, savants, comme les conceptions gracieuses, délicates et poétiques.

Les qualités étudiées jusqu'à présent sont indispensables à l'œuvre littéraire pour qu'elle vive. L'expérience a démontré que seuls les ouvrages bien pensés et bien écrits passent à la postérité. Par des efforts de cabale, Pradon a prétendu lutter contre Racine; il est oublié, et Racine vit toujours. C'est que nombre de lecteurs écartent avec dédain le livre médiocre, mais recherchent, pour s'y attarder, l'ouvrage coordonné et écrit de main de maître ! Ils se complaisent dans l'arrangement esthétique de l'ensemble et des parties, dans l'expression limpide, naturelle et harmonieuse, des pensées

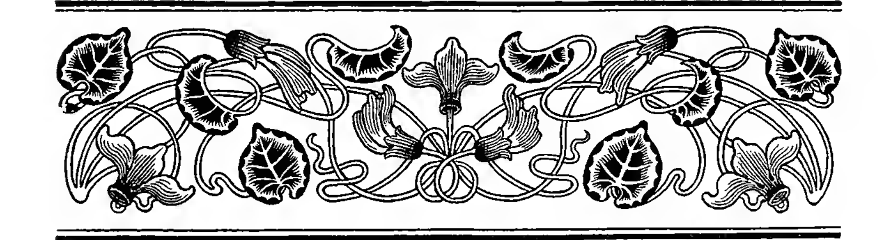
---

[1] *Dictionnaire des rimes.*

et des sentiments. Une belle composition est un enchantement pour l'esprit, dont elle élève toutes les facultés, et un réconfort pour le cœur, qu'elle échauffe et réjouit.

La langue française se prête mieux que toute autre à cette perfection. Elle est si admirable dans sa splendeur et sa lumière ! Elle s'adapte si bien aux pensées profondes, subtiles, hardies ou spirituelles ! Tous les pays et tous les idiomes en ont fait l'éloge. Ayons donc pour elle une sorte de culte religieux. C'est une œuvre d'art travaillée par de longs siècles et ciselée par les plus grands génies de la France. Ils en ont fait — nous le verrons davantage dans le chapitre suivant — la plus parfaite, la plus haute, la plus poétique expression de la pensée humaine !





CHAPITRE XIII

LE BEAU DANS L'EXPRESSION LITTÉRAIRE

DANS tous les arts, l'expression établit et révèle le rapport entre l'élément sensible et l'élément intellectuel. C'est la manifestation de l'idée à l'aide de la matière ou des sons. Nous l'avons vu, l'artiste — architecte, sculpteur ou peintre — incarne sa pensée dans la matière, qu'il façonne à son idéal. En littérature et en musique, il n'y a d'intermédiaire que les sons ; mais ici, en littérature, les sons expriment parfaitement la pensée, tout en gardant leurs qualités musicales. Même dans la lecture par les yeux seulement, si l'on s'observe bien, on constate que les mots retentissent intérieurement dans le cerveau, et l'on en jouit par l'idée sans que leur sonorité frappe l'oreille.



Brunetière.

Ainsi, pour l'écrivain, l'expression, c'est le mot avec toutes ses nuances de formes et de sens, la phrase avec ses diversités de constructions et de mouvements, le style avec ses qualités multiples, qui en font " la peinture vivante de la pensée[1] ".

Les qualités esthétiques de l'expression revêtent les idées d'une valeur inappréciable. " Le style, affirme Brunetière, fait le prix des pensées "; et " les choses qu'on dit, a écrit Voltaire, frappent moins que la manière dont on les dit". On ne saurait donc apporter trop de soin à bien écrire, à chercher la beauté " formelle " du mot et de la phrase.

---

[1] Pascal, *Pensées sur l'éloquence et le style.*

On peut distinguer deux degrés de beauté dans l'expression littéraire : la beauté qui naît de la simple exactitude et celle qui est produite par l'art. Au premier degré, le mot n'est qu'un signe de l'idée et n'intéresse que par sa valeur intelligible ; de même la phrase n'est construite qu'en vue de la juste et complète traduction de la pensée. " Il y a, dit Gustave Lanson[1], une prose exacte qui devient belle par le refus des moyens qui produisent la beauté formelle ; elle se contente de l'élégance géométrique que produit l'adéquation de la forme et du fond." C'est la beauté que nous avons étudiée dans notre article précédent.

" Mais il y a aussi, et c'est le même auteur qui parle, une prose où l'on traite les mots comme dans les vers, où l'on poursuit non seulement la beauté logique, mais aussi la beauté formelle. La technique de cette prose aura pour effet ou pour but que le mot, dans l'œuvre littéraire, n'opère plus seulement, comme signe, par la vertu du sens défini dans les dictionnaires; et la phrase, comme groupe de signes, par la vertu des rapports grammaticaux et syntaxiques : le mot opérera comme matière sonore et colorée, qui éveille des harmoniques, éparpille des reflets ; la phrase opérera comme matière mobile, onduleuse et vivante, dont les éléments lient leurs mouvements particuliers dans un mouvement d'ensemble."

On n'a pas à démontrer combien cette prose est supérieure à celle qui est simplement exacte. Elle constitue le langage artistique qui fait l'objet de cette étude.

L'esthétique de l'expression littéraire se réfère, nous l'avons déjà entrevu, aux qualités du mot, de la proposition, de la phrase et du style. Suivons cet ordre et considérons d'abord l'esthétique du mot, " élément premier, cellule de la prose et du vers ": 1° du mot pris dans ses qualités formelles et dans ses qualités sonores; 2° du mot allié à son sens verbal; 3° du mot regardé dans ses rapports immédiats avec ses voisins.

On définit le mot : une syllabe ou une réunion de syllabes, un son ou une réunion de sons, correspondant à une idée. C'est assez dire le rôle de la morphologie et de la phonétique dans l'expression littéraire. En effet, le mot, même dégagé de l'image ou de l'idée qu'il évoque, possède une beauté propre de forme et de son.

[1] *L'Art de la prose.*

Cette beauté atteint son maximum d'éclat quand le mot est d'allure bien française et qu'il s'émet avec une sonorité agréable. Développons un peu ce principe.

Tous les vocables de la langue française, comme ceux des autres langues néo-latines, se divisent en trois classes : les mots de formation populaire, les mots de formation savante et les mots étrangers acceptés tels quels. Ainsi *maison*, *habitation* et *home* sont trois termes exprimant une même idée, mais d'origines différentes. Ils représentent les trois classes qui se partagent notre vocabulaire. La langue française serait pure si tous les vocables qui la composent appartenaient à la première catégorie ; malheureusement plus de la moitié nous viennent du grec ou de l'étranger. Ces derniers déparent notre langue, s'ils ne sont francisés, nous voulons dire : s'ils ne prennent une physionomie purement française. Le peuple, quand son parler n'est pas influencé par une langue étrangère, est particulièrement apte à trouver aux mots le caractère national. Étant tout près des choses, il les nomme avec plus de réalisme et de pittoresque. Comme le mot populaire *jumelle*, par exemple, est joli quand on le compare à *microscope*, *stéréoscope*.

Après les mots d'invention populaire, les meilleurs nous sont venus du latin en passant par le peuple : ils ont acquis par cette transfusion une forme française. Puis viennent les mots purement latins. Ces derniers sont assez bien reçus dans notre vocabulaire, car il est naturel que le français emprunte au parler dont il dérive les ressources qui lui font défaut. " Tout en regrettant que le français se serve de moins en moins de ses richesses originales, dit Remy de Gourmont[1], je ne le verrais pas sans plaisir se tourner exclusivement du côté du vocabulaire latin, chaque fois qu'il se croit le besoin d'un mot nouveau, s'il voulait bien, à ce prix, oublier surtout le chemin du trop fameux *Jardin des racines grecques*."

Les mots de formation savante sont en effet trop souvent d'une laideur insupportable. Anthropomorphisme, cacochyme, céphalalgie, idiosyncrasie, brachycéphale, ophtalmoscope, physiognomonie, rhododendron, ne sont-ils pas des mots presque barbares ? Ils sont cependant du dictionnaire. " L'ouvrier, ajoute Remy de Gourmont, n'a pas besoin du grec pour lancer un mot d'une forme agréable, d'une sonorité pure et conforme à la tradition linguistique... On a fort

---

[1] *Esthétique de la langue française.*

bien dit que le nom n'a pas pour fonction de définir la chose, mais seulement d'en éveiller l'image. C'est pourquoi le souci des fabricants de tant d'inutiles mots gréco-français apparaît si peu logique."

Restent les mots étrangers, qui n'ont aucun droit à l'hospitalité avec les enfants de la maison. " Leur nombre croissant, dit encore le même auteur, pourrait faire craindre que le français fût en train de perdre son pouvoir d'assimilation, jadis si fort, si impérieux... Aujourd'hui le mot étranger, au lieu de se fondre avec la couleur générale de la langue, reste visible comme une tache." Aussi les bons écrivains s'abstiennent-ils autant que possible de les employer. Ils recherchent, au contraire, les mots remarquables par la pureté de la filiation et la beauté de la forme. Ceux-là seuls sont " de vraie et bonne race, vifs, colorés, chantants".

A la beauté formelle des mots se rattache leur sonorité, leur qualité musicale, si importante pour l'harmonie.

Il est un heureux choix de mots harmonieux...

Quels sont, dans la langue française, les sons les plus agréables ? Les voyelles *a* et *o* s'émettent sonores et mélodieuses, surtout quand elles sont suivies des consonnes *l* ou *r;* mais les terminaisons *oile* et *oire* sont particulièrement claironnantes et glorieuses. Lorsque l'accent tonique tombe sur ces syllabes, les mots qui les contiennent et toute la phrase gagnent en harmonie (ou en mélodie)[1]. Ces sons ajoutent à l'expression une valeur musicale, une suavité qui accroît la satisfaction intellectuelle. Rappelez-vous comment, par des voyelles et des rimes sonores, la Fontaine fait ressortir le triomphe du moucheron:

L'insecte du comb*at* se retire avec gl*oire*.
Comme il sonn*a* la ch*ar*ge, il sonne la vict*oire*.

Il est au contraire des syllabes moins douces et qu'il faut éviter autant que possible, ou du moins distribuer avec art entre d'autres

[1] Le Père Longhaye (*Théorie des belles-lettres*) et le Père Verest (*Manuel de littérature*) voudraient ici *mélodie* au lieu d'*harmonie*, et c'est avec raison, semble-t-il. Harmonie a une signification plus large que mélodie : il s'applique à tout arrangement bien ordonné, que les éléments se succèdent ou non. En musique, ainsi que nous l'avons vu, ces deux mots ont chacun leur sens particulier : mélodie se dit de la succession rationnelle des sons, et harmonie, de leur accord simultané. Le mot harmonie, ici, ne peut être employé que dans le sens de mélodie, puisqu'il n'y a pas de simultanéité de sons.

syllabes d'une meilleure sonorité. Sont de cette catégorie, les sons nasaux non suivis de l'e muet, qui joue ici un rôle euphonique. "L'*e* muet, dit Voltaire[1], forme la délicieuse harmonie de notre langue. Ainsi dans empire, couronne, diadème, . . . cet *e muet*, qu'on fait sentir sans l'articuler, laisse dans l'oreille un son mélodieux, comme celui d'un timbre qui résonne encore, quand il n'est plus frappé . . . Nos rimes féminines ne sont que des *e* muets ; leur entrelacement avec les rimes masculines est un des charmes de nos vers."

Cependant le sens de l'harmonie ne doit pas se contenter d'être une source d'agrément pour l'oreille, il doit aussi faire concourir la sonorité des mots à l'expression ; et les meilleurs écrivains, surtout les poètes, se sont exercés à cet art.

L'harmonie expressive qui convient le mieux à la prose réside dans les relations entre le son des vocables et les impressions que l'on reçoit des objets. " Il y a, dit J.-L. Boillin[2], un rapport entre l'éclat du son et l'expression de la joie, entre l'âpreté ou la douceur d'un son et l'âpreté ou la douceur d'un sentiment, et c'est à rendre ces sortes d'analogies qu'on peut faire concourir la sonorité des mots." Contentons-nous pour le présent de deux exemples de phrases rendues expressives par les sons, chez les prosateurs, car il nous faudra revenir sur ce sujet en parlant de l'harmonie poétique. Chateaubriand imite " le rauque son de la trompette du Tartare ", dans *les Martyrs*. Pierre Loti [3] exprime, autant par les sons que par les idées, l'échouement d'un navire : " Tout à coup un bruit sourd, à peine perceptible, mais inusité et venu d'en dessous, avec une sensation de râclement, comme une voiture lorsqu'on serre les freins des roues."

" Toutes ces puissances esthétiques de mots et de groupes de mots, dit Gustave Lanson[4], correspondent à ce que l'idée ne contient pas, à toute cette inconcevable activité de l'âme à la surface de laquelle surnage le réseau ténu de nos conceptions claires. En même temps qu'elles nous apportent des richesses imprévues de sens par leurs suggestions illimitées, leur beauté formelle crée, pour nous, de la joie sensuelle, une qualité de plaisir délicat."

Mais les mots sont avant tout les signes de nos idées, et autant la pensée est au-dessus du signe qui la représente, autant les qualités

[1] Cité par F. J. dans le *Cours de littérature.*

[2] *Le Secret des grands écrivains.*

[3] *Le Pêcheur d'Islande.*

[4] *Op. cit.*

expressives des mots sont au-dessus de leurs qualités formelles. Partant, toutes les fois qu'il est impossible d'unir ces deux sortes de qualités, les premières doivent avoir la préférence. " Le mot, qu'on le sache bien, dit Victor Hugo[1], est un être vivant." La forme en est le corps et le sens en est l'âme.

Si donc nous considérons maintenant le sens verbal du mot, sa valeur purement intelligible, il faudra distinguer le terme propre, correct, le mot pittoresque, imagé, et l'expression forte et originale. Étudions une à une ces qualités, qui font le prestige principal des mots.


La Bruyère.

" Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos idées, dit la Bruyère[2], il n'y en a qu'une qui soit la bonne": c'est le mot propre. Les synonymes eux-mêmes se distinguent les uns des autres par une nuance de signification, et celui-là seul qui exprime la bonne nuance doit être accepté. Toutes les fois que l'on manque à cette règle, on tombe dans une impropriété de terme. " Ce qui contribue le plus à rendre le discours intelligible et clair, disait Aristote, ce sont les mots propres."

Un mot convient quelquefois à une série d'objets, et non à une autre. *Lisière*, par exemple, se dit bien d'une étoffe, et, par comparaison, d'un champ, d'une forêt, mais non d'un chemin, d'un lac, d'une rivière. Le mot impropre peut être inférieur à l'idée, ou lui être supérieur et l'étouffer. On tombe dans le premier cas si l'on dit : la *tristesse* d'avoir perdu un parent, au lieu de la *douleur ;* et dans le deuxième, si l'on parle d'une étincelle *éblouissante*. Le mot propre n'exprime ni plus ni moins que l'idée : il la traduit exactement. Pourquoi est-il esthétique ? Parce qu'il est lumineux et que la lumière fait resplendir le beau.

[1] *Les Contemplations, l'École des Parnassiens.*

[2] *Les Caractères*, chap. I, *les Ouvrages de l'esprit.*

Le mot pittoresque est celui qui peint les choses, qui suggère une image ou une impression. Les phrases plaisent qui abondent en termes pittoresques, parce qu'elles donnent la sensation des objets ou des scènes dont on parle. Les mots soulignés, dans les passages suivants, sont remarquables sous ce rapport :

Les vents sur les guérets, ces immenses *coups d'ailes*
Qui donnent aux épis leurs *sonores frissons*[1].

Les cloches *chantèrent* dans la nuit ; leur *voix* était *grave et lente.* Dans l'*air mouillé* de pluie, elle *cheminait lentement,* comme un *pas* sur la *mousse*[2].

O mon père! . . . je n'ai d'autre *science* que mes *larmes ;* voilà *tout* ce que je *pense ;* . . . comme une *suppliante,* je *presse* mon corps contre vos genoux[3].


Leconte de Lisle.

Sans la valeur picturale, le style n'offre aucun intérêt. La peinture par la plume est le caractère principal de la littérature contemporaine. " Jamais au cours de l'histoire, dit René Bazin[4], la littérature et la peinture n'ont été si voisines. Elles diffèrent de procédés, mais elles exigent les mêmes qualités de vision, la même sensibilité extrême ou pittoresque. Chacun se représenterait parfaitement aujourd'hui Pierre Loti paysagiste, Paul Bourget peintre d'intérieur ou de portraits, Daudet aquarelliste, Paul Arène, ou tel autre, pastelliste."

Enfin l'expression originale et forte est celle qui est neuve et dit beaucoup. Elle n'est pas toujours facile à trouver ; un terme peut paraître fort,mais avoir servi à tout le monde. Il faut chercher le mot qui peut revêtir une signification nouvelle. Au lieu d'employer les clichés traditionnels sur le soleil couchant — disque empourpré, globe rouge. — Leconte de Lisle écrit :

Livide et *s'endormant* de l'éternel sommeil,
Dans la *divine* mer s'est *noyé* le soleil.

---

1 Lamartine, *Recueillements poétiques.*
2 Romain Rolland, *l'Aube.*
3 Euripide, *Iphigénie.*
4 *Questions littéraires et sociales.*

On donne souvent comme modèles de termes expressifs et personnels ceux d'Homère, dans ses descriptions, qui sont d'une vigueur frappante. Avez-vous jamais bien noté le choix des mots dans des phrases telles que celles-ci, tirées de l'*Iliade* ?

Patrocle étant *tombé* dans la *poussière* sous les coups d'Hector, les chevaux d'Achille *pleuraient*. Vainement Automédon les excite. Ils restent immobiles comme la *colonne* qui s'élève sur le *tombeau* d'un guerrier...Des larmes *brûlantes s'échappent* de leurs paupières et coulent sur le sable ; leur *riche* crinière est *souillée* et *flotte* en *cercle* autour du *joug* qui les *réunit*.

Ils (les Troyens) se forment en assemblée. Tous se tiennent debout saisis d'effroi; nul n'oserait s'asseoir, car Achille est apparu...

Les mots qui se prêtent le mieux à l'originalité sont naturellement ceux qui renferment une idée entière et qui, partant, peuvent faire image. Ce sont le substantif, l'adjectif, le verbe et l'adverbe. Victor Hugo excellait dans l'usage du nom ou de l'adjectif original et pittoresque :

La mer apparaît comme un *guet-apens*.
En été la nature est *glorieuse*.
Une *blême* clarté blanchit les Pyrénées.
Vêtu de *probité* candide et de fin *lin*.
Velu, *fauve*, il a l'air d'un loup.
La rumeur devint *tumulte*.
Une *prodigalité* de lumière se versa du haut du ciel !

Le verbe des écrivains non artistes est trop souvent une expression incolore, un simple lien grammatical ou une métaphore usée. L'artiste veut une note vigoureuse, colorée, vibrante ; il cherche un verbe qui, à part sa signification propre, soit riche en évocations accessoires. Michelet[1] écrit : " Le roi était *enterré* dans un habit de velours noir, la tête *chargée* d'un chapeau écarlate... Les princes *traînaient* derrière, sournoisement." Comme ces verbes sont autrement plus évocateurs qu'*habillé*, *coiffé* et *suivaient* ! Le même auteur nomme l'armée de Waterloo " la dernière levée de la France, légion imberbe, sortie à peine de la France et du baiser des mères". Il prête ici au verbe un double sens (zeugma) qui féconde, enrichit et condense l'expression, ce à quoi tend l'art véritable. Michelet suit encore le même procédé dans la phrase suivante : " Le duc d'Anjou partit enfin, tout chargé d'argent et de malédictions."

[1] *Histoire de France*, tome V.

Voici enfin des phrases où l'adverbe est original et expressif :

Des jets de fracas y éclatent *bizarrement*... Au loin, *confusément*, les étendues d'eau remuaient[1]...

Le jour céruléen et velouté de la lune flottait *silencieusement* sur la cime des forêts[2].

Si l'on compare maintenant ces quatre sortes de mots — le substantif, l'adjectif, le verbe et l'adverbe, — on constate qu'en général un verbe est moins expressif qu'un nom ; un adjectif ou un adverbe, moins qu'un participe. Ainsi " celui que ses soins élèvent " a moins de vigueur que " l'élève de ses soins ". " Cœur sec " n'est ni aussi fort ni aussi beau que " cœur desséché ". Un nom qualifié est avantageusement remplacé par un nom et un déterminatif : " les passions mobiles " ne vaut pas " la mobilité des passions ".

Bornons-nous pour le moment à ces notions sur le terme imagé, fort et neuf [3]. Il sera parlé un peu plus loin de l'originalité dans l'alliance des mots, dans la phrase et dans le style.

Si le choix des mots est important pour la beauté littéraire, leur signification particulière due à leur place dans la phrase ne l'est pas moins. Malherbe est justement loué d'avoir à ses contemporains

D'un mot mis en sa place enseigné le pouvoir.

Occupons-nous donc maintenant du voisinage des mots, de leurs rapports immédiats. " Les mots, expressifs par eux-mêmes, dit Mgr Georges Grente[4], modifient volontiers leurs sens et se prêtent avec élasticité à diverses acceptions. La nuit " passée par le prince de Condé en présence de l'ennemi [5] " est différente de " la nuit éternelle" où nous sommes " emportés sans retour "[6].

Une épithète ne suffit-elle pas souvent pour modifier la signification d'un mot, le fortifier ou l'éclairer ? " La bassesse " et " les subli-

---

[1] Victor Hugo, *les Travailleurs de la mer*.

[2] Chateaubriand, *la Nuit au Nouveau-Monde*.

[3] On trouvera dans Gustave Lanson, *l'Art de la prose*, chap. XVII et suivants, une étude sur les effets obtenus au XIXe siècle par le mot abstrait, par l'adjectif employé substantivement, ou vice versa, et par les épithètes.

[4] *La Composition et le Style*.

[5] Bossuet, *Oraison funèbre du prince de Condé*.

[6] Lamartine, *Premières méditations poétiques, le Lac*.

mes bassesses du christianisme " ne se ressemblent pas ; la " dignité " et " l'éminente dignité du pauvre ", non plus. " Le mot mouche est terne, continue Mgr Grente, et il évoque une image importune. De quel chatoiement ne brille-t-il pas dans ces vers !

> ...des mouches d'or, d'azur et d'émeraude,
> Étoilaient de leurs feux la mousse humide et chaude[1].

Ainsi des mots vulgaires s'embellissent soudain, des mots incolores rayonnent, selon la place qu'on leur assigne ou le cadre dont on les entoure."

" Les épithètes d'une signification juste et imagée, dit Richter[2], sont des dons du génie. On ne les sème et elles ne fleurissent qu'aux heures et aux jours d'inspiration." Il y a bien là un peu d'exagération, et c'est le lieu de rappeler que le travail et la réflexion suppléent souvent au génie. Le travail ici consiste à étudier les qualités multiples des objets, à discerner les plus frappantes, les plus caractéristiques, et à choisir les qualificatifs qui les expriment avec élégance et justesse. En parlant des fleurs épanouies, qui semblent nous regarder avec amour, Goethe a écrit : " Les yeux amoureux des fleurs ". D'un fleuve et de ses brillants reflets il dit : " Le fleuve aux reflets argentés". Au lieu " d'esclave soumis ", il emploie " esclave courbé ". Une multitude couvre une place de couleurs sombres, d'où " la sombre multitude ".



Goethe.

Les épithètes de circonstance, celles qui ne conviennent que dans un cas déterminé, sont les plus variées, les plus belles et les plus riches. Racine excelle à les employer.

> ...Votre *heureux* larcin ne se peut plus céler.
> Des ennemis de Dieu la *coupable* insolence,
> Abusant contre lui de ce *profond* silence,
> Accuse trop longtemps ses promesses d'erreur[3].

---

[1] Leconte de Lisle, *Poèmes antiques.*

[2] *Poétique ou Introduction à l'esthétique.*

[3] *Athalie.*

Mais en général il faut peu d'épithètes. On doit éliminer surtout celles qui n'ajoutent rien au sens, à la vigueur, à l'élégance ou à l'harmonie.

On a parlé plus haut de l'expression originale. Il est aussi des alliances originales d'expression. Tout groupe logique de mots détermine une image. Cette image est concrète et neuve si les mots sont alliés suivant des rapports nouveaux ; elle est abstraite et fade quand le groupement des mots est formé selon des rapports déjà connus. Ainsi les expressions *manteau d'hermine*, *blanc linceul*, pour désigner la neige, sont vieilles, usées. Mais en lisant cette phrase de Théophile Gautier : " La neige a recouvert la terre *des plis de sa froide draperie* ", l'esprit est satisfait par cette évocation d'une image nouvelle et heureuse.


A. Daudet.

Il y a bien des manières de rendre neuves, imagées, les combinaisons de mots. Indiquons-en quelques-unes[1]. 1° Changer le verbe simple en description. Au lieu de dire : " La vie fleurit et se flétrit," disons : " La vie pousse des fleurs, les voit se faner et les laisse tomber." 2° Employer le verbe réfléchi au lieu du verbe transitif. Ainsi " la route s'élance sur la montagne " est plus imagé que " la route monte sur la montagne". 3° Présenter l'objet naissant au lieu de le présenter produit. Par exemple, " le cerveau est un faisceau de nerfs " vaut mieux que " les nerfs partent du cerveau". 4° Enfin chercher à rendre la pensée par un trait vif et spirituel. Exemple, cette boutade de Wieland : " L'imbécile porte son excuse sous son chapeau."

Un groupement de mots pittoresques formant tableau, c'est l'hypotypose, qui a son maximum d'effet quand les mots sont choisis et combinés avec art. Alphonse Daudet fait une hypotypose admirable quand il dit, dans *Fromont jeune et Risler aîné :* " Le vieux (caissier) leva la tête et montra un visage crispé où coulaient deux grosses larmes, les premières peut-être que cet homme-chiffre eût jamais versées de sa vie."

[1] D'après J.-P.-R. Richter, *op. cit.*

Cherchons donc dans les mots les rapports délicats et ingénieux qui intéressent la sensibilité. Gardons cependant la mesure. " Avant tout, ni l'imagination ni la sensibilité ne doivent jamais prévaloir contre la raison ; donc jamais l'image ou le tour passionné n'auront droit contre la précision logique de la phrase. Point de nuage, dût l'éclair en sortir[1]."

Enfin, par une disposition calculée des mots, l'on peut mettre en relief une idée, une image, un sentiment. La première et la dernière place dans la phrase sont, à cet effet, les meilleures. La première parole qui frappe l'ouïe s'empare plus facilement de l'esprit, et la dernière y reste plus longtemps. C'est à dessein que Bossuet, dans l'oraison funèbre de Condé, a fait cette inversion : " Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne." [2] Les images, qui donnent au style tant de couleur, demandent aussi une place de choix dans la phrase. Quand il fait la description de la charge de cavalerie qui commença la bataille de Rocroy, Bossuet réserve pour la fin l'image où il fait voir Condé " étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups".

Les diverses combinaisons de mots constituent donc une grande ressource pour l'écrivain. " Par l'heureux choix des mots, dit Lamennais[3], par leur disposition, par les idées accessoires qu'ils éveillent, par les nuances indéterminées qui laissent pressentir toujours quelque chose au delà, l'écrivain dilate la sphère de la vision intellectuelle, il ouvre à la pensée des horizons immenses, à la rêverie des perspectives qui s'enchaînent à d'autres perspectives, des lointains qui fuient dans l'espace sans bornes. De là le sentiment de l'infini,et avec lui l'idéale beauté, ce je ne sais quoi qui nous ravit, dans les œuvres immortelles qu'on a lues cent fois, qu'on relit encore, tant le charme en est inépuisable."

Nous avons considéré les groupements de mots quant au sens, il reste à les étudier par rapport à l'euphonie. Une heureuse disposition des mots contribue à la mélodie de la phrase, et c'est un moyen non négligeable d'agir agréablement sur la sensibilité. Souvent un mot acquiert une sonorité plus grande ou plus agréable, si

---

[1] Le Père Longhaye, *op. cit.*

[2] Voir dans Quitard, *Dictionnaire des rimes*, une étude sur l'inversion dans la prose et dans le vers.

[3] *De l'Art et du Beau.*

l'on sait le bien situer. Par exemple, *amour et gloire* est plus euphonique que *gloire et amour*. Dans le premier cas, les trois mots se prononcent plus facilement, et la syllabe sonore *oir*, étant à la fin, laisse dans l'oreille un son musical.

Une suite non interrompue de mots longs rend la phrase langoureuse, et les mots courts trop multipliés la font saccadée. A moins de vouloir produire un effet d'harmonie imitative, on fera alterner autant que possible les premiers et les derniers. Cette alternance imitera celle des temps forts et des temps faibles dans la phrase musicale. L'euphonie s'accroît aussi par la diversité des sons, comme dans cette phrase de Chateaubriand : " Légers vaisseaux. . . , fendez la mer calme et brillante ; esclaves de Neptune, abandonnez la voile au souffle amoureux des vents."


Chateaubriand.

On ne sacrifie pas le sens, la correction grammaticale ou la clarté de la phrase, à la douceur musicale des mots, mais on évite absolument la rencontre choquante de syllabes qui renferment le même son, et les assonances à la fin des mots ou des membres de phrase. La prose n'admet pas la rime, qui déplaît chez elle, au lieu d'être agréable comme dans le vers. L'on sait qu'il faut éviter également la répétition des *que*, des *qui* et des locutions conjonctives, des imparfaits du subjonctif, des infinitifs et enfin des participes présents. Commencer une phrase et surtout un paragraphe par l'un de ces participes est aussi considéré de mauvais goût.

Mais, répétons-le, l'écrivain ne doit pas avoir seulement en vue l'harmonie verbale. Tout en la sauvegardant, il dispose ses mots et ses groupements de mots de manière à leur donner un sens, à former une proposition ou une phrase. Le moment est venu d'étudier le beau dans ces deux éléments du discours. Toutefois il reste peu à dire sur la proposition, que l'on a déjà étudiée en partie, à propos de l'art de grouper les mots.

Nous n'apprendrons rien à personne en définissant la proposition : un mot ou une combinaison de mots qui exprime, *propose* une

pensée, un jugement ou un sentiment. De cette définition il découle qu'un seul terme peut avoir le sens d'une proposition complète, et cela parfois d'une manière énergique et nouvelle. Ainsi en est-il dans le vers suivant de Victor Hugo :

Sainte-Hélène ! leçon ! chute ! exemple ! agonie !

De même dans le dialogue, où beaucoup de mots sont sous-entendus.

Il est évident que l'esthétique de la proposition, quant à son expression verbale, tient à une correction grammaticale irréprochable, ainsi qu'au choix heureux des mots et à leur bonne combinaison. Ces deux derniers points ont été considérés précédemment, sauf l'ordre diversement possible des trois éléments principaux de la proposition. On peut tenir pour bon tout ordre qui ne compromet pas la clarté ou l'élégance, ce qui permet souvent de changer la facture de la proposition et de satisfaire ainsi au besoin de diversité dont il sera parlé plus loin. L'inversion est le procédé le plus ordinairement employé à cet effet, mais les autres figures de grammaire et les quatre formes principales de la proposition — énonciative, interrogative, volitive et affective — concourent aussi à la même fin. De toutes ces formes, il faut choisir, en les variant, celles qui siéent au mouvement rythmique de la phrase et qui expriment le mieux les impressions de l'âme. Le tour régulier sera cependant le plus fréquent parce que le plus naturel.

Un grand nombre de vers des meilleurs poètes sont des modèles de propositions ; tels sont les suivants :

Je ne consulte point pour faire mon devoir. (Corneille.)
Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mon âme. (*Idem.*)
C'est pour la vérité que Dieu fit le génie. (Lamartine.)
Tout mortel se soulage à parler de ses maux. (Chénier.)
La simplicité plaît sans étude et sans art. (Boileau.)

Une ou plusieurs propositions formant un sens complet constituent la phrase, qui se définit parfois une suite de mots liés entre eux par un rapport logique. Le mot exprime l'existence d'un être, d'un acte, d'une idée ; la proposition énonce un jugement sur cet être, cet acte, cette idée ; " la phrase émet les relations multiples, directes ou inverses, des idées, des êtres, des actes[1]". La première condition

[1] Remy de Gourmont, *op.cit.*

d'une bonne phrase, comme d'une bonne proposition, est la correction grammaticale dans l'ordre et la fonction des mots. La littérature et la grammaire sont de vieilles amies que l'on ne sépare pas impunément.

> Sans la langue,. . .l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

" Le principe de la construction littéraire de la phrase, dit le chanoine Émile Chartier[1], réside dans les exigences combinées de la raison et de la passion (imagination ou sensibilité). Les propositions se suivront et s'uniront tantôt selon l'ordre des sentiments (construction oratoire ou pathétique), tantôt d'après l'ordre des idées (construction logique) . . . La phrase suivante nous semble offrir le type de cette dernière construction : " Si Alexandre fût demeuré paisible dans la Macédoine (condition présupposée à l'existence des effets), la grandeur de son empire n'aurait pas tenté ses capitaines (effet immédiat), et il eût pu laisser à ses enfants le royaume de leurs pères (effet médiat, conséquence du premier)." On devine sans peine que l'exemple est emprunté au Bossuet de l'*Histoire universelle.*"

" Si la raison est impérieuse et ne permet guère de diversifier la phrase, il en va tout autrement de l'imagination et de la sensibilité. La construction pathétique se règle sur l'intention de l'écrivain et les désirs secrets de ses lecteurs . . ." Le même Bossuet nous fournit un exemple bien connu de construction pathétique : " O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable ! où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle : Madame se meurt ! Madame est morte !"

Voilà pour l'ordonnance ; mais la phrase d'art, la phrase esthétique, demande d'autres qualités encore. Le littérateur dispose ses mots et ses propositions comme le peintre ses couleurs. Il les nuance et les harmonise suivant la pensée ou le sentiment dont il cherche la meilleure expression. Non content de saisir des constructions correctes et de les bien relier, il cherche, de plus, la phrase que la précision éclaire, que la concision fortifie, que la forme originale et imagée colore ; la phrase dont le naturel charme, et que la variété vivifie ; la phrase enfin dont le rythme est agréable et la sonorité musicale, mélodieuse. Clarté, concision et originalité, naturel, variété et har-

[1] *L'Art de l'expression littéraire.*

monie (ou mélodie), telles sont en effet les principales qualités de la phrase et du style. Étudions-les dans cet ordre.

Présenter ses idées de manière à être facilement compris, c'est être clair. Cela suppose à la fois la correction du langage et la transparence de la pensée. Il est indispensable en effet d'observer les règles de la syntaxe pour construire une phrase lumineuse, et, le discours est ordinairement baigné de lumière quand les idées sont elles-mêmes nettes et limpides. L'on peut affirmer, avec J.-L. Boillin[1], que " la clarté naît de l'habitude d'analyser, de définir et de comparer". Voilà bien en effet les trois principales sources de lucidité : c'est la philosophie, surtout la logique, qui apprend à mettre dans les pensées et les mots l'ordre d'où jaillit la clarté. Bossuet l'avait bien compris qui faisait étudier la logique avant la rhétorique. Il estimait que cette dernière ne devait avoir de l'éclat que par la splendeur même de la vérité.

Soyons donc persuadés, quoi qu'en disent les symbolistes, qu'une composition obscure ne peut avoir de charme.

Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre,
Et, de vos vains discours prompt à se détacher,
Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher.

C'est que plus la phrase exige de temps et d'attention pour être saisie, moins la pensée est attrayante ; mais un écrit clair, diaphane, réjouit le lecteur, parce qu'il fait briller la lumière en son esprit. La clarté n'empêche pas cependant de taire ce qui peut être facilement compris, laissant au lecteur le plaisir de compléter lui-même la pensée.

La concision, deuxième qualité de la phrase, élimine tous les mots inutiles, même les épithètes les plus brillantes, quand on n'en peut justifier autrement l'emploi. A plus forte raison bannit-elle les considérations superflues. " Vous savez peindre à merveille les cyprès, dit Horace[2], mais que viennent-ils faire dans ce tableau où il s'agit de peindre un malheureux naufragé se sauvant à la nage ?"

Loin d'épuiser une matière,
On n'en doit prendre que la fleur[3].

---

[1] *Op. cit.*
[2] *Epître aux Pisons*
[3] La Fontaine.

Par ce triage, les pensées croîtront en intensité. Il faut retrancher parfois pour ajouter à ce qui manque, suivant le mot spirituel de Sainte-Beuve. Joubert avait horreur des mots inutiles. " Les mots, comme les verres, disait-il, obscurcissent tout ce qu'ils n'aident pas à mieux voir."

La Rochefoucauld, la Bruyère et Pascal sont des modèles de concision. On ne peut enlever un mot à leurs phrases sans couper dans le vif. Quand Pascal écrit que l'homme est un roseau pensant, il condense habilement ces deux idées : l'homme est une faible créature, mais il a une âme qui pense et qui lui assigne une place élevée dans la création.


Sainte-Beuve.

La concision et la clarté sont, pour ainsi dire, les qualités élémentaires de l'art d'écrire. Arrêtons-nous plus longtemps aux autres qualités de la phrase et du style — l'originalité, le naturel, la variété et l'harmonie — qui tiennent davantage à l'esthétique littéraire.

Cherchons la phrase originale, mais belle. Comment ? En regardant, en observant. L'œil est le sens par où arrive l'inspiration de la nouveauté. Elle y arrive en forme d'image et elle en sort après une sorte de transposition pittoresque et artistique. "L'originalité, dit le Père Longhaye[1], ne suppose entre les esprits qu'une différence de plus ou de moins... Dieu vous a donné plus de puissance à pénétrer les objets, à saisir les rapports vite et juste. Voilà qui vous sépare du vulgaire... Donc, efforçons-nous de concevoir plus profondément, d'imaginer plus sensiblement, de sentir plus exactement ce qui s'offre à l'esprit, à l'imagination ; ainsi penserons-nous, ainsi dirons-nous mieux que ceux qui ne l'ont pensé qu'à demi." C'est par cette conception profonde et cette observation intense que les grands écrivains ont acquis une manière à eux, un style personnel. " Mon ami, écrivait Flaubert à Guy de Maupassant, vois bien la

[1] *Op. cit.*

nature ; vois-la vivement, et rends sincèrement ta vision ; c'est le tout de l'artiste."

L'imagination créatrice se peint parfois un tableau des scènes disparues, avec un grand souci de la vraisemblance et de l'art, et elle le met ensuite sous les yeux du lecteur. Cette sorte de vision esthétique est commune chez les bons littérateurs. Elle s'affirme par exemple dans le passage suivant, de sir A.-B. Routhier, sur l'heure de notre naissance nationale :

> C'était l'époque glorieuse où, portant le sceptre du génie et du savoir, notre mère patrie s'avançait majestueusement en tête de la civilisation européenne, ayant à son côté sa flamboyante épée et sur son front le rayonnement de la science...



Sir A.-B. Routhier.

L'originalité dans quelques expressions ne suffit pas à créer un style original. Il faut aussi de nouvelles tournures de phrases, des manières ingénieuses, inattendues, de présenter les idées. Henri Lavedan commence ainsi l'une de ses œuvres[1]: "Madame Adrien, la garde-malade, se tut, et un lourd silence aussitôt s'établit dans l'étroit salon discret et fané que le crépuscule noyait déjà de recueillement." Le Frère Marie-Victorin[2], en parlant de la neige, dit : " Elle palmait de lambeaux d'ouate les doigts étendus des rameaux de sapin, elle atténuait la tristesse des rochers erratiques, elle pavait de marbre les clairières du bois."

Rostand montre aussi beaucoup d'originalité d'idées et d'expressions dans ses œuvres, mais il outre quelquefois la mesure, comme dans cette phrase : " Le monde est une énorme tarte, que l'hiver, ce monstre, sucre pour mieux l'avaler."

" En littérature non moins qu'en peinture, l'original seul a la plénitude de la vie. La copie n'a jamais la même force. Les com-

---

[1] *Sire* (pages choisies).

[2] *Jacques Maillé*, dans les *Récits laurentiens*.

paraisons, les symboles, les images de toute nature doivent être le fruit de l'observation personnelle et non de la lecture[1]."

La meilleure originalité réside dans les métaphores. Albalat [2] insiste avec raison sur le bon usage de cette figure : " Le beau style est fait de métaphores heureuses, de métaphores qui donnent du coloris aux choses abstraites et rendent l'expression plus énergique ou plus gracieuse." Les œuvres de Lamartine offrent les plus beaux exemples de métaphores bien choisies. Cet auteur charmant en a paré presque tous les vers de son *Hymne du soir*, si bien connu:

Le *roi brillant* du jour, se couchant dans sa gloire,
Descend avec lenteur de son *char de victoire;*
Le nuage éclatant qui le cache à nos yeux
Conserve en *sillons d'or* sa trace dans les cieux, etc. . .

Quelles charmantes métaphores aussi dans ces autres vers, de Victor Hugo !

Les astres *émaillaient* le ciel profond et sombre;
Le croissant fin et clair, parmi ces *fleurs* de l'ombre,
Brillait à l'occident. . . . .

Lorsque l'image accompagne la métaphore, elle lui donne plus de force et de beauté. Agésilas disait, montrant ses soldats : " Voilà les murailles de Lacédémone." Nous sommes naturellement plus sensibles à l'idée ainsi incarnée dans une image qu'à l'idée pure et abstraite. Rappelons-nous comment Bossuet rend touchante par une métaphore imagée la pensée de l'homme trompé dans ses espérances : " L'homme marche vers le tombeau traînant après lui la longue chaîne de ses espérances trompées." Pour peindre l'approche de la nuit, Homère écrit : " Les chemins se remplissent d'ombre."

Oh ! la splendeur de l'image ! Que serait le style sans elle ? " Le beau dans l'art, dit Lamennais[3], implique essentiellement l'image, puisqu'il implique une forme sensible, qui traduit extérieurement l'exemplaire idéal. L'écrivain doit donc être doué d'une vive et féconde imagination. C'est elle qui, contenue dans les bornes du vrai, donne au style l'éclat, le relief, la vie. A quelque degré qu'on y retrouve les autres qualités qu'exige l'art d'écrire, si l'imagination ne l'a point pénétré de son souffle puissant, de sa vertu plastique, on y

[1] J. Verest, *Manuel de littérature.*

[2] *L'Art d'écrire.*

[3] *Op. cit.*

sent une certaine sécheresse, dont l'impression ressemble à celle qu'on reçoit de la nature morte et d'une campagne nue."

La métaphore est une comparaison abrégée : elle transporte la signification d'un mot à un autre sans nous avertir de la ressemblance des objets. Aussi, plus vive d'allure que la comparaison, elle satisfait davantage l'esprit, toujours avide de synthèse. Mais la comparaison est aussi un ornement du style. Délicate et bien choisie, elle ajoute de l'éclat, du coloris à l'expression, comme dans ces vers de Mme Blanche Lamontagne-Beauregard :

O poètes, chantons ! Que notre voix soit douce
Ainsi qu'un vent léger qui glisse sur la mousse,
Douce comme les nids jasant dans les buissons,
Douce comme les bois aux célestes chansons !...[1]


Victor Hugo.

Ou bien elle apporte de la lumière et de la force, ainsi que dans ces lignes de Victor Hugo :

...un gouffre flamboyant, rouge comme une forge,
Gouffre où les régiments, comme des pans de murs,
Tombaient ; où se couchaient, comme des épis murs,
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes.

Mais rappelons-nous que la comparaison, pour être belle, demande à être claire, juste, neuve et suggestive.

On a dit que les figures sont les couleurs du poète. Elles doivent être aussi celles du prosateur, quoique dans une mesure moindre. Prenons exemple sur les grands écrivains. L'éclat et le coloris du style sont remarquables chez Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Lamartine, Victor Hugo et Leconte de Lisle. Cherchons comme eux l'originalité par les mots pittoresques et les images diaphanes, par les métaphores fraîches et les épithètes heureuses, par les traits antithétiques et toutes les figures qui font la beauté de l'expression.

---

[1] *Chantons* (Le *Canada Français*, septembre 1922).

La quatrième qualité de la phrase et du style est le naturel. Une phrase possède cette qualité quand elle s'ajuste parfaitement à la pensée ou au sentiment et qu'elle paraît facile, spontanée. Le style naturel semble couler comme de source, alors même qu'il a demandé beaucoup de travail. Le lecteur trouve si aisé l'agencement des mots, le jeu des périodes, que la composition paraît avoir jailli au gré de l'auteur. Souvent néanmoins ce dernier a " difficilement construit des phrases faciles". Combien n'aime-t-on pas les écrivains qui s'expriment sans effort, mais avec un éclat de bon sens et de sincérité ! Leurs œuvres sont d'une lecture agréable, parce qu'elles sont la fidèle traduction de leurs idées. " Que vos expressions, dit Fénelon, soient l'image de vos pensées, et vos pensées l'image de la vérité." Alors, ainsi que le dit Pascal, " on est tout étonné et ravi ; on s'attendait de voir un auteur, et l'on trouve un homme."

La vérité ou sincérité est donc inhérente au naturel, et cette condition est bien conforme au premier principe fondamental de l'esthétique littéraire[1]. " Le naturel, dit le Père Longhaye, c'est le vrai des choses et, en même temps, le vrai de l'âme qui me les montre. Lecteur ou auditeur, je vois les choses telles qu'elles sont, mais il n'en est ainsi que parce que l'âme qu'elles ont traversée pour venir à moi est bien aussi telle qu'elle doit être, c'est-à-dire dans le vrai de la nature humaine."

Il semble que le naturel pourrait s'appeler souplesse. Ce qui fait le naturel, n'est-ce pas en effet la facilité à trouver, suivant le sujet, le tour et le terme précis, fort et vigoureux, ou naïf, tendre et doux, ou caché, subtil et ingénieux ? Aussi le naturel, agrément victorieux du style, est-il bien près de la convenance, proportion logique de la parole.

Quand on n'a pas la facilité que suppose le naturel, on l'acquiert par l'exercice. Cette qualité demande donc aussi du travail. " L'œuvre littéraire exige, dit l'abbé A. Merit[2], une main naturellement délicate, et que l'exercice a rendue si adroite qu'elle ne laisse aucune marque de son passage."

Écrivons de bonne foi, sans trahir une ambition de briller, sans paraître même chercher les meilleures qualités du style, tout en polis-

---

[1] Voir Chap. XII, *le Beau littéraire en général.*

[2] *Lettres sur le beau littéraire.*

sant bien nos phrases, et nous écrirons avec naturel. Les fables de la Fontaine sont des modèles sous ce rapport. Elles sont trop connues, pour qu'il soit utile d'en rappeler des passages. Citons plutôt ces vers d'Albert Samain, empreints d'une charmante simplicité :

Ma fille, laisse là ton aiguille et ta laine;
Le maître va rentrer; sur la table de chêne,
Avec la nappe neuve aux plis étincelants,
Mets la faïence claire et les vases brillants.
Dans la coupe arrondie, à l'anse au col de cygne,
Pose les fruits choisis sur des feuilles de vigne,
Les pêches que recouvre un velours vierge encor
Et les lourds raisins bleus mêlés aux raisins d'or.

La variété, cinquième qualité du style, s'affirme surtout dans le tour de la phrase et le coloris de l'expression. Pour que le tour soit varié, il faut rarement aligner deux phrases de suite ayant exactement même forme. Nous avons vu, en étudiant la proposition, les moyens qui nous sont donnés à cet effet. Il en est d'autres que l'on trouve dans les manuels de littérature[1]. Rappelons-nous principalement les deux points suivants :

1° Le mélange des périodes longues et des périodes courtes offre un excellent moyen d'obtenir la variété de construction. Bien raisonné, ce mélange marque en outre la rapidité ou la lenteur des mouvements, la joie ou la tristesse des sentiments, comme les *presto* et les *lento* en musique. Tout en variant le style, il devient l'auxiliaire de l'imagination, à laquelle il représente plus facilement l'objet de la pensée. 2° Les impressions morales fortement senties communiquent au style une chaleur qui se traduit par des exclamations, des interjections, des apostrophes, autant d'éléments naturels et vivifiants de variété. La phrase de Bossuet : " O nuit désastreuse ! ô nuit effroyable...", donnée plus haut comme exemple de pathétique, conviendrait également ici, comme exemple de vivacité de l'expression.

Enfin, on peut rattacher à la variété de tour le mélange ordonné des syllabes sourdes et des syllabes sonores, ainsi que la diversité des sons, surtout à la fin des membres de phrase, comme il a été expliqué plus haut.

[1] On peut voir sur ce sujet l'excellent opuscule de M. le chanoine Émile Chartier, *l'Art de l'expression littéraire*, et les ouvrages auxquels il renvoie le lecteur.

On le voit, ils sont nombreux les éléments destructeurs de monotonie dans le style. " Variété dans l'étendue des phrases ; variété dans les tours et les terminaisons...; en outre alternance moralement sensible de finales muettes et fortes, autant de lois qu'un écrivain sérieux observe[1]."

Il faut étudier dans les maîtres cette variété qui apporte tant de vie et de charme au style. On verra qu'ils l'atteignent souvent sans la chercher. " Pour varier, écrit encore le Père Longhaye, suivez la nature des choses ; sentez et rendez fidèlement chacune à mesure qu'elle se présente, et vous éviterez la monotonie sans avoir besoin d'y prendre garde ; la variété des objets fera d'elle-même celle du discours." En effet, quand l'écrivain s'attache à l'ordre des faits ou à la suite des idées, et qu'il accentue le relief des pensées saillantes, il varie naturellement ses phrases. Ainsi la Fontaine, dans la fable *le Loup et le Chien*, pour observer l'ordre des mouvements, a écrit :

L'attaquer, le mettre en quartiers,
Sire Loup l'eût fait volontiers.

Afin d'appuyer sur l'idée à mettre en relief, Racine fait dire à Dandin, dans *les Plaideurs* :

Jamais, au grand jamais, elle ne me quitta.

Voilà la meilleure variété, celle qui ne résulte pas d'un vain artifice de langage, mais qui naît de la pensée même ou du sentiment.

Et le coloris, comment le diversifier ? Il suffit souvent de conserver la couleur locale à une description, à une narration, pour en bannir la monotonie. Tout diffère avec les pays, les peuples et les temps : paysage, costume, ameublement. Le langage varie également avec les personnes, selon le sexe, le degré d'instruction, la condition sociale. Que l'on tienne compte de toutes ces circonstances, et l'on trouvera la variété du coloris.

Cette qualité s'obtient aussi par les métaphores et les autres figures de rhétorique, à la condition de les diversifier et de les distribuer avec art ; oui, avec art, parce qu'on ne peut les employer indistinctement, quand même elles conviendraient au sujet. Elles sont

[1] Le Père Longhaye, *op. cit.*

la vie du style, les modalités du discours, mais elle ne tarderaient pas à fausser la couleur, si le goût n'en réglait l'usage.

Combien la variété du tour et du coloris est nécessaire à la splendeur littéraire ! Ne perdons jamais de vue cette précieuse condition du beau. " Sans cesse varions nos discours," suivant le conseil de Boileau ; pénétrons-les de force, d'animation, de vie, et qu'ils soient imagés, pittoresques et intéressants.

L'harmonie (ou mélodie), sixième et dernière qualité de l'expression, embellit toutes les autres. Les grands écrivains ont eu pour elle une sorte de culte. Elle charme l'oreille et parle à l'esprit. " L'harmonie du style, dit l'abbé Vincent[1], est pour l'oreille ce que l'image est pour les yeux, une manifestation sensible de l'idée. Elle est autre chose qu'un bruit flatteur, mais vide : elle achève la pensée, ou plutôt, par sa seule vertu, elle la fait pressentir, sans qu'on ait besoin de recourir à la signification des mots."

Pour satisfaire parfaitement l'intelligence et le sens auditif, le choix des mots et l'ordonnance des propositions doivent constituer une expression musicalement douce et sonore. Ce choix et cette ordonnance présideront donc à la structure de la phrase. Ils sont importants surtout dans la période, car il faut beaucoup d'art pour bien développer une pensée à travers plusieurs propositions. Voyons maintenant comment satisfaire aux conditions de cette harmonie.

Bien construite, la phrase littéraire se transforme en une phrase musicale, où chantent une *mélodie* et un *rythme*. La succession mélodique des sons, nous l'avons vu au commencement de ce chapitre, résulte du mélange ordonné des voyelles sonores, des voyelles muettes et des consonnes. Les éléments rythmiques sont le nombre, la répétition et l'accent.

Le *nombre* répartit avec art les repos de la phrase, qui est viable, disait Flaubert, quand elle correspond à toutes les exigences de la respiration. Parfois les incises sont un obstacle à cette répartition: il ne faut pas les multiplier. Le nombre règle aussi la cadence générale, qui s'obtient par l'équilibre et la symétrie des membres de phrases, par leur égalité approximative ou leur progression croissante. A cet effet, ils contiennent souvent le même nombre d'épithètes

[1] *Théorie de la composition littéraire.*

et finissent par les mots les plus longs. Voici une phrase et une période harmonieuses :

Réveillez-vous, ô langue de France, fille de la foi chrétienne, mère des peuples civilisés[1] !

Les Troyens, animés d'un orgueilleux espoir, passent toute la nuit sous les armes, à la splendeur des feux dont la plaine entière est éclairée[2].

Ces cadences régulières assurent à la prose un mouvement agréable, semi-musical, semblable à celui qui est obtenu par la mesure qui scande le vers. " C'est par le rythme surtout, dit le Père Longhaye, que la phrase parle puissamment à l'oreille et à toute l'âme."

Un autre élément du rythme est la *répétition* régulière et rationnelle, aux endroits où ils frappent le plus, de la même lettre (allitération), du même son (assonance), du même mot ou d'une même forme.


Fréchette.

*V*eni, *v*idi, *v*ici. (César.)

*V*a, cours, *v*ole et nous *v*enge. (Corneille, *le Cid.*)

Je ne te dis plus rien: venge-*moi*, venge-*toi*.
(*Idem.*)

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant !
Rome, qui t'a vu naître et que ton cœur adore !
Rome, enfin, que je hais parce qu'elle t'honore !
(Corneille, *Horace.*)

J'aime le vent tordant les beaux érables verts,
Le vent blanc que la neige empoudre et diamante,
Le vent tumultueux des longs soirs de tourmente;
J'aime le vent d'avril et le vent des hivers.
(Albert Lozeau.)

Le troisième élément du rythme, enfin, est l'*accent* qui, en français, porte sur la dernière syllabe sonore de tout mot ou de tout groupement de mots qui expriment une idée simple et distincte. Il produit son meilleur effet quand il est placé à des intervalles à peu près égaux. Dans les deux vers suivants de Fréchette, les accents sont sur les syllabes soulignées :

[1] L'abbé Thellier de Poncheville, au Congrès du parler français.
[2] Homère, *Iliade*, ch. VIII.

Drapé dans les ray*ons* de l'*au*be mati*na*le,
Le dé*sert* déploy*ait* sa splend*eur* virg*ina*le[1].

Le rythme de l'accent, comme le rythme musical, ramène à l'unité les différents membres qui composent la phrase et groupe en faisceaux les idées qu'elle exprime. Il contribue largement ainsi à former un tout parfait.

Ce qui fait principalement la valeur harmonique d'une période, c'est donc la suavité des sons, alliée à l'aisance du mouvement et à la douceur de la cadence. Si la phrase n'offre ni heurt ni indécision dans sa marche et si elle se termine par une chute large et puissante, elle est harmonieuse et musicale.

Bossuet connaissait l'art des périodes bien cadencées, à tel point que plusieurs sont restées des types du genre ; telle la majestueuse phrase qui commence l'oraison funèbre d'Henriette de France : " Celui qui règne dans les cieux . . ." Lamartine possédait aussi le secret de l'harmonie. Même en prose, il ciselait ses phrases avec symétrie :

. La poésie, c'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée; de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons !. . . Elle est la langue de tous les âges de l'humanité, naïve et simple au berceau des nations, conteuse et merveilleuse comme la nourrice au chevet de l'enfant, amoureuse et pastorale chez les peuples jeunes et pasteurs, guerrière et épique chez les hordes guerrières et conquérantes[2].

Quelles que soient les qualités esthétiques de l'harmonie, elles ne doivent pas faire perdre de vue la place que l'on doit réserver, dans une période, aux mots les plus importants. " La beauté de la période, dit le Père J. Verest, consiste (aussi) en ce qu'elle est en quelque sorte un tableau. Les idées importantes — celles qui forment noyau et autour desquelles viennent se ranger les autres — sont mises en relief, au premier plan, en pleine lumière, grâce à la place qu'occupent les mots qui les expriment. Le reste, suivant son importance relative, est disposé, échelonné conformément aux lois de la perspective. Ces différents groupes partiels se combinent et s'harmonisent en un groupe total, de telle façon qu'en regardant l'ensemble, on aperçoit mieux les détails, et qu'en regardant les détails, on saisit mieux l'ensemble."

---

[1] *Le Meschacébé.*

[2] *Les destinées de la poésie,* en tête des *Méditations.*

Le triomphe de l'art est de concilier l'harmonie du sens avec l'harmonie des mots et des phrases. Nous en surprendrons le secret chez les grands écrivains, en étudiant bien leurs périodes. Les éléments mélodiques et rythmiques que créent la sonorité des syllabes et le groupement des mots, les réactions réciproques déterminées par leur rapprochement, les rapports équilibrés des membres de périodes, constituent un travail d'artiste auquel se sont appliqués particulièrement les meilleurs auteurs du XIXe siècle.

L'harmonie imitative produit aussi de beaux effets dans certains cas ; mais, toujours un peu factice, elle dégénère aisément en afféterie. Elle convient surtout au vers, où le poète s'adresse davantage à l'imagination ; il en sera parlé à propos de la poésie.

Avant de conclure, résumons en une synthèse facile à retenir. Pour revêtir l'expression de toutes les qualités du beau, il faut : 1° tenir compte du mot considéré dans ses qualités formelles et dans ses qualités sonores ; du mot allié à son sens verbal, et du mot pris dans ses rapports avec ses voisins ; 2° construire des propositions et des phrases claires et concises ; 3° rechercher un style original, naturel, varié et harmonieux : original, par des métaphores, des images, des antithèses et par toutes les figures qui peuvent procurer au style de l'intérêt et de la vie ; naturel, en ajustant si bien l'expression à la pensée ou au sentiment qu'elle paraisse spontanée ; varié, par le tour des phrases et le coloris du style ; harmonieux enfin, par des phrases et des périodes mélodieuses, rythmées suivant le mouvement de la pensée. Pour tout dire en un mot, il faut limer et polir l'ouvrage jusqu'à ce qu'il soit une musique pour l'oreille, un charme pour l'esprit et une réjouissance pour l'imagination.

Quand même l'application perce un peu à travers les pages du bon écrivain, elle ne les dépare point. Si le naturel y perd quelque chose, le style revêt un attrait particulier pour les lettrés, de même qu'auprès des artistes, la science de l'orchestration augmente la valeur d'une composition musicale.

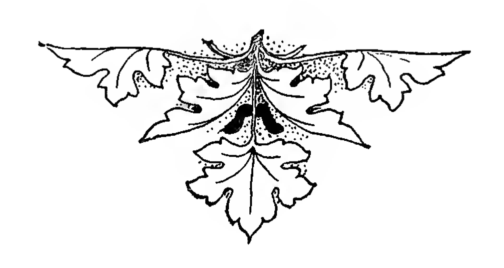
Du reste, toutes les qualités du beau et du style ne peuvent briller du même éclat dans un écrit. L'une d'elles domine nécessairement suivant la personnalité de l'auteur ; car le style, dans la meilleure acception du mot, c'est la manière propre à chaque écrivain de manifester sa pensée, le coup de burin qui grave l'idée dans le cerveau ; plus explicitement, c'est le tour d'esprit, le degré de sensibi-

lité et la vivacité d'imagination qui caractérisent un auteur. Dans ce sens seulement, Buffon a dit : " Le style est l'homme même."

" La vérité qui se présente la même quant au fond à tous les esprits attentifs, dit le Père André [1], se modifie diversement selon les diverses dispositions qu'elle trouve dans l'âme qui la conçoit. Elle se façonne, pour ainsi dire, dans votre entendement ; elle se colore dans l'imagination ; elle s'anime dans le cœur. Elle prend ainsi un certain air marqué, souvent original, qui de la pensée passe dans l'expression." Voilà le style.

L'expression n'est pas le tout de l'œuvre littéraire, mais elle lui procure sa principale valeur. N'est-ce pas la forme esthétique dont on habille les idées qui les fait agréer et même admirer ? Quel éclat admirable les grands écrivains n'ont-ils pas communiqué à leur style! N'était-il pas merveilleux l'instrument qui a rendu la pénétration d'un Montaigne, l'élévation d'un Pascal, la magnificence d'un Bossuet ? qui a exprimé la délicatesse de sentiment d'un Racine et d'un Corneille, la profondeur de pensée d'un Lamennais et d'un Cousin, les échos brillants et harmonieux d'un Lamartine et d'un Hugo ? Cet instrument est à notre disposition. A nous de pénétrer la puissance magique que ces écrivains ont su procurer aux mots, d'acquérir la richesse d'expression dont ils ont embelli leurs ouvrages, d'atteindre enfin à la souplesse étonnante qu'ils ont communiquée à la phrase en la pliant à toutes les nuances de la pensée. Si nous ne pouvons revêtir nos oeuvres d'autant de splendeur princière, — ce qui n'est pas donné à tous, — travaillons du moins à les rendre dignes de s'ajouter à l'héritage légué par nos meilleurs devanciers. La littérature d'un peuple est la plus haute expression de sa vie, l'un de ses plus beaux titres de gloire; augmenter sa réserve littéraire, c'est faire un acte éminent de patriotisme.

[1] *Essai sur le beau.*





CHAPITRE XIV

LE BEAU LITTÉRAIRE SUPÉRIEUR

TOUTES les œuvres écrites peuvent revêtir, à des degrés divers, les qualités du beau étudiées dans les deux chapitres précédents. Mais c'est le devoir de l'écrivain digne de ce nom d'aspirer à une plus grande perfection littéraire, toutes les fois que le sujet s'y prête.

Qui n'a lu la mélancolique et touchante ballade que Longfellow a écrite sous le titre *Excelsior !* Un jeune pèlerin gravit hardiment un pic alpestre, portant inscrite sur sa bannière cette audacieuse et idéale devise. Il laisse derrière lui la plaine et ses horizons étroits. Ce qu'il faut à ses regards d'aigle, c'est la vue des espaces infinis ; et il monte monte toujours. La strophe suivante d'une poésie anonyme intitulée *l'Idéal* accuse la même aspiration :

J'ai gravi les sommets des monts au front de glace.
Je me suis ri de l'aigle au vol audacieux.
Sous mes pieds, le chaos; sur ma tête, les cieux;
Autour de moi, partout, ce n'était que l'espace.
Et quand du dernier pic j'eus achevé l'assaut,
J'interrogeai mon cœur, et mon cœur dit : Plus haut !...

" Excelsior ! " ou " Plus haut ! " c'est la devise de tout artiste de la plume. Comme nos mystérieux voyageurs, et emporté par d'irrésistibles élans, il s'élève jusqu'aux sommets de la beauté. Mais, quels sont ces sommets ? L'idéalisation, le sublime, le langage poétique et surtout la poésie sont les quatre cimes rayonnantes du beau idéal en littérature. Essayons dans ce chapitre de pénétrer le secret d'y atteindre.

I. — L'idéalisation

L'idéalisation tantôt dégage de l'observation de la nature une impression spirituelle, tantôt transfigure et embellit l'objet de la composition, tantôt nous élève dans le domaine de la pure pensée, où un monde d'idées et de sentiments nous fait oublier l'existence terrestre.

Cet énoncé, comme on le voit, comporte trois degrés d'idéal. Au premier, l'écrivain regarde le monde sensible en penseur, en philosophe. Laissons le Père Longhaye expliquer ce mode d'interprétation[1]. " Soit cette idéalisation moins absolue, qui n'invente pas, qui n'embellit pas les choses, mais en dégage finalement une impression pure et noble. Étant donné le but suprême de l'art, . . . cette impression s'impose à l'écrivain. Que fera-t-il donc s'il entend son art et le respecte ? Dans son œuvre, quelle qu'elle soit, réalité ou fiction, il maintiendra les relations vraies, l'ordre essentiel, entre certains éléments rivaux et partout mêlés : entre l'immatériel et le sensible, — entre le beau et le laid,— entre le bien et le mal. Par là même, il aura fait jaillir du spectacle confus des choses, une impression, une dominante, définitive et spiritualiste, esthétique et généreuse, renforcée même par les laideurs physiques ou morales qu'il ne peut écarter de ses tableaux." Ainsi aura-t-il élevé l'âme, l'impression spiritualiste ne fût-elle pas même clairement exprimée. Anatole de Ségur nous offre un bel exemple d'idéalisation au premier degré, dans sa petite pièce intitulée *Par une belle nuit.* Nous en détachons le fragment suivant :

Des profondeurs du ciel tranquille
Descend un calme solennel.
On dirait que l'heure immobile
S'arrête en son cours éternel,

Et que, voyant la nuit si belle,
Le temps, las de toujours voler,
Replie un moment sa grande aile,
Et s'oublie à la contempler.

Louis Fréchette idéalise aussi au premier degré dans ces deux strophes de son poème lyrique *Jean-Baptiste de la Salle :*

O Reims ! bien des beaux noms brillent dans ton histoire ;
Sur tes dômes ont lui bien des jours triomphants ;
Mais lorsque l'avenir parlera de ta gloire,
Il citera La Salle entre tous tes enfants !

---

[1] *Théorie des belles-lettres.*

Car, sur les pas royaux, quand les princes en foule
Envahissaient ton temple en habits de gala,
De tes autels sacrés jamais la sainte ampoule
N'a coulé sur un front plus grand que celui-là.

La phrase rythmée, sonore, musicale, est aussi "un instrument d'idéalisation et de poésie, qui, n'ôtant rien à la réalité des peintures, leur ôte la vulgarité et la sécheresse du réel, et leur communique un pouvoir presque illimité de suggestion et d'émotion[1]."

Au deuxième degré, l'écrivain idéalise par des détails qui ajoutent de la beauté à ce qu'il décrit ou raconte. " La nature, le réel, oui, je le veux, écrit Sainte-Beuve[2], mais je le veux rayonnant d'une clarté idéale, en y mettant ce quelque chose d'art qui, sans détruire le réel, sans le rendre méconnaissable, en élimine les pauvretés, les incohérences, les disparates, et qui fait saisir, par le choix dans le réel, un réel d'un plus vif éclat." Les poètes nous ont laissé des modèles de cette transfiguration des choses par l'idéal. Voyez, par exemple, comment l'art spiritualiste de Lamartine embellit le son de la cloche, dans *l'Angélus :*

Mais quel son a vibré dans les feuilles ? La [cloche,
Comme un soupir des eaux qui s'élève du [bord,
Répand dans l'air ému l'imperceptible [accord,
Et, par des mains d'enfants au hameau [balancée,
Vient donner de si loin son coup à la pensée :
C'est l'Angelus qui tinte, et rappelle en tout [lieu
Que le matin des jours et le soir sont à Dieu...


Corneille.

Ce deuxième degré d'idéalisation peut être comparé à ce que des auteurs appellent invention poétique. Le poète crée une vision d'art quand, après avoir recueilli des traits épars de beauté dans son imagination et la nature, il les groupe avec goût et en forme un tableau original plein de grandeur. L'ensemble de tous ces éléments n'a pas d'existence réelle, cependant il renferme souvent plus de vie et de splendeur que la réalité. C'est de cette manière que des maîtres, comme Racine et Corneille, ont créé des types admirables de beauté.

[1] Gustave Lanson, *l'Art de la prose.*
[2] *Causeries du lundi.*

L'auteur, au troisième degré, ne garde plus rien de matériel. Il dégage un symbole de l'objet ou du récit, ou encore il les interprète de manière à en faire jaillir une pensée restée muette jusque là. En d'autres termes, il découvre l'âme des choses et en extrait ce qu'elle a de suggestif. Comme Victor Hugo, il voit

..........................par le vent bercées,
Pendre à tous les rameaux de confuses pensées.

Ainsi, dans son *Hymne au soleil,* Lamartine ne décrit pas le père de la lumière et de la vie, il lui prête une personnalité, même une royauté bienfaisante :

Dieu, que les airs sont doux ! que la lumière est pure !
Tu règnes en vainqueur sur toute la nature,
O soleil ! et des cieux, où ton char est porté,
Tu lui verses la vie et la fécondité.

Le jour où, séparant la nuit et la lumière,
L'Éternel te lança dans ta vaste carrière,
L'univers tout entier te reconnut pour roi ;
Et l'homme en t'adorant, s'inclina devant toi.

Mais ton sublime auteur défend-il de le croire ?
N'es-tu point, ô soleil, un rayon de sa gloire ?
Quand tu vas mesurant l'immensité des cieux,
O soleil ! n'es-tu point un regard de ses yeux ?

Lamartine est peut-être l'écrivain qui nous a laissé le plus grand nombre de pièces remarquables pour l'élévation poétique. Ainsi qu'il le dit lui-même, il planait habituellement dans les régions supérieures de l'idéal :

Déposant le fardeau des misères humaines,
Laissant errer mes sens dans ce monde de corps,
Au monde des esprits je monte sans efforts[1].

Admirons aussi comment Victor Hugo, avec des mots cependant très simples, dans son morceau *l'Extase,* arrache le lecteur aux choses d'ici-bas pour l'attirer d'abord aux idées abstraites, puis, comme Lamartine, à l'idéal le plus élevé, à la pensée de Dieu :

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage aux cieux, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel,
Et les bois, et les monts, et toute la nature
Semblaient interroger, dans un confus murmure,
Les flots des mers, les feux du ciel.

[1] *Premières Méditations.*

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leur couronne de feu ;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête :
" C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !"

Pour idéaliser, l'écrivain s'efforce donc de voir dans les objets une âme qui lui inspire de fortes pensées. Le vrai idéaliste ne cherche pas seulement la perfection possible en soi, mais contemple les idées qui jaillissent de l'observation intime, étudie les désirs et les aspirations multiples du cœur humain, et en pénètre ses œuvres pour les doter d'une beauté supérieure. " C'est, dit Mgr Bougaud[1], ce sentiment de l'idéal qui fait la beauté, la grandeur, les cris émus du vrai poète, et les attendrissements dont, involontairement, nous environnons son front meurtri. Il voit les beautés de la terre ; il tressaille. Mais bientôt elles pâlissent ; on dirait des voiles qui s'écartent, des rideaux qui se lèvent, pour laisser apparaître la beauté immatérielle."

II. — Le sublime

Un deuxième et précieux élément du beau idéal est le sublime, qui a parfois divinisé, pour ainsi dire, certains passages des meilleurs écrivains. Ce quelque chose de grand, d'étonnant, d'inattendu, mais de bien choisi, est une apparition soudaine de l'infini au sein du fini. Il caractérise le chef-d'œuvre.

Le sublime littéraire ne se rencontre d'ordinaire que par intervalles ; il apparaît dans un trait, dans un vers, dans un mot, et son effet passe rapide comme l'éclair. Pour l'atteindre, il faut revêtir l'expression de trois qualités principales : la simplicité, la concision et l'énergie. Ce passage de la Genèse : " Dieu dit : " Que la lumière soit;" et la lumière fut," rend plus frappante, par l'extrême simplicité de l'expression, la sublime grandeur du geste divin créant la lumière. Au moyen de la concision également, Corneille produit le sublime dans la ravissante réplique de Polyeucte :

Pauline. Où le conduisez-vous?
Félix. A la mort.
Polyeucte. A la gloire !

L'énergique et fière réponse de Frontenac à l'envoyé de Phipps —

[1] *La Religion et l'Irréligion.*

" Allez dire à votre maître que je lui répondrai par la bouche de mes canons "— frappe également par sa soudaine grandeur.

Cependant, le sublime, comme le dit Longin, ne naît pas précisément du choc ou de la combinaison des mots, mais bien des émotions vives, des sentiments profonds. Il a sa source au plus intime de l'âme.

On en donne comme exemple ces paroles d'une femme qui venait d'entendre le récit du sacrifice d'Abraham : " Dieu n'aurait jamais demandé ce sacrifice à une mère." C'est l'expression sublime de l'amour maternel.

Autre exemple que les paroles d'Ajax, dans l'*Iliade*. Pendant la guerre de Troie, Jupiter ayant enveloppé d'un nuage l'armée des Grecs pour favoriser les Troyens, Ajax s'écrie : " Grand Dieu, rends-nous le jour et combats contre nous." Ces paroles, resserrées en un seul vers par Lamothe, ont été traduites comme suit par Boileau :

Grand Dieu, chasse la nuit qui nous couvre les yeux,
Et combats contre nous à la clarté des cieux.

Cette fois, c'est le sublime de l'audace orgueilleuse poussée jusqu'au désespoir.

Ces sortes d'émotions, admet Longin, sont plutôt un effet de la nature que de l'art ; mais il avoue également qu'une disposition au sublime s'acquiert. " On peut la fortifier et la nourrir, dit-il, par l'habitude de ne remplir son âme que de sentiments honnêtes et nobles. On ne met dans ses écrits que ce qu'on puise en soi-même, et le sublime est pour ainsi dire le son que rend une grande âme."

Les auteurs qui traitent du sublime en font remarquer généralement trois variétés : les sublimes d'image, de pensée et de sentiment. Le sublime d'image donne l'impression du grandiose par des termes et des couleurs qui peignent vivement :

Dieu regarde la terre, et il la fait trembler[1].

Corneille, en parlant de Pompée, dit :

................Il s'avance au trépas
Avec le même front qu'il donnait des États.

Flaubert[2] achève par la phrase suivante le portrait si fortement

---

[1] Ps. CIII.
[2] *Madame Bovary*, VIII.

peint de la vieille servante Catherine Leroux : "Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude." Et quelles images dans ces passages sur la grandeur de Dieu, tirées du livre de Job[1] !

> Dieu a donné à la terre des fondements solidement assis dans l'espace ; il a enfermé les mers entre des murailles infranchissables, leur donnant pour vêtement les nuages et les brouillards. C'est Lui qui parcourt les profondeurs de l'Océan et voit s'ouvrir devant ses yeux, les mystères des abîmes. Il trace leur route aux feux du tonnerre, et verse sur le désert la pluie qui le fait reverdir. Seul Il connaît les réservoirs de la grêle qu'il tient prête pour les jours de tempête. C'est lui qui dit aux éclairs : "Venez," et ils répondent : "Nous voici." C'est lui qui a lié ensemble les étoiles des Pléiades et d'Orion, et qui fait lever à temps les constellations dans le firmament . . .

Le sublime de pensée consiste souvent dans le tour concis, énergique ou dramatique d'une grande idée, d'une vérité frappante. Les paroles qui commencent l'oraison funèbre de Louis XIV par Massillon — " Dieu seul est grand, mes frères "— appartiennent à cette variété de sublime. De même ces splendides réflexions de Chateaubriand sur la maladie et la mort :

> Nous passons notre vie à errer autour de notre tombe. Nous faisons tous beaucoup de bruit pour arriver au silence[2].

Le sublime de pensée résulte aussi du contraste brusque qui existe entre deux idées, ou entre la grandeur d'une idée et la simplicité des mots qui l'expriment :

> Que peuvent contre Dieu tous les rois de la terre? . . .
> Il parle, et dans la poudre il les fait tous rentrer[3].
>
> La terre chancelle comme un homme ivre[4].

Pour exprimer son estime de la pureté et de l'innocence, le philosophe allemand Richter écrit : " J'aime Dieu et les petits enfants."

La troisième variété de sublime réside dans l'expression concise d'un sentiment noble et généreux, d'une vertu extraordinaire, éclatante, qui élève l'homme au-dessus de lui-même et le rapproche de la divinité. Les sentiments les plus divers peuvent faire naître le subli-

---

[1] Chap. XXXVIII, v. 6 à 36.

[2] Albalat a fait une cueillette des grandes et magnifiques idées de Chateaubriand. (Voir *Comment il faut lire les auteurs classiques français*, pp. 348 et 349)

[3] Racine.

[4] Isaïe.

me : la religion, le patriotisme, toutes les nobles et grandes passions. On en trouve de nombreux exemples religieux dans les œuvres de Racine, telles ces paroles de Joad :

> Soumis avec respect à sa volonté sainte,
> Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte[1].

Une piété et un patriotisme éclatants se révèlent à la fois dans ces paroles de Madeleine de Verchères à ses deux petits frères : " Les gentilshommes ne sont nés que pour verser leur sang au service de Dieu et du roi."

La sainte Écriture abonde en sublime. Qui ne connaît cette description du cheval, dans le livre de Job[2]:

> " Est-ce toi qui as donné la force au cheval ? qui as hérissé son cou d'une crinière mouvante ? Le feras-tu bondir comme la sauterelle ? Son souffle répand la terreur. Il creuse du pied la terre, il s'élance avec orgueil, il court au-devant des armes. Il se rit de la peur, il affronte le glaive ; sur lui le bruit du carquois retentit, la flamme de la lance et du javelot étincelle. Il bouillonne, il frémit, il dévore la terre. A-t-il entendu le son de la trompette ? C'est elle. Il dit : " Allons !" et de loin il respire le combat, la voix tonnante des chefs et le fracas des armes.

On est forcé de reconnaître ici une touche divine : ce n'est pas un homme qui écrit, c'est Dieu qui parle et dicte. Aussi chaque mot est admirable. De si belles images échappent à l'analyse. " Crinière mouvante, bondir comme la sauterelle, il creuse du pied la terre ", sont magnifiquement pittoresques. " Il se rit de la peur " est une pensée profonde. Rien de plus concis et cependant de plus expressif. Tout est grand, tout est noble dans ce morceau ; on ne voit plus un simple animal, c'est presque un héros qui agit et qui parle. Nous apercevons le cheval " bouillonner, frémir, s'élancer avec orgueil, dévorer la terre, courir au-devant des armes, affronter le glaive" ; il est au plus fort de la mêlée, les héros tombent à ses pieds, il respire le combat, son souffle répand la terreur. Tout à coup le son de la trompette frappe son oreille ; il semble se dresser et dire : " Allons !" Ce trait frappe l'imagination ; nous sommes étonnés, émus: c'est le sublime[3].

---

[1] *Athalie.*

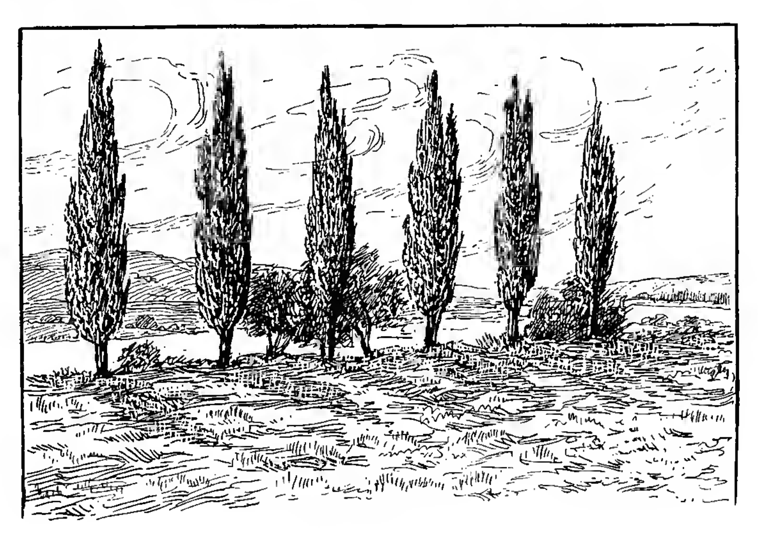
[2] Chap. XXXIX, v. 18 à 26.

[3] D'après Guyet, cité dans les *Leçons de langue française*, cours complémentaire, par une réunion de professeurs.

On le voit, le sublime peut se soutenir assez longtemps dans la description. On trouve d'autres tableaux saisissants de grandeur et de pittoresque dans les œuvres d'Homère, dans la *Divine Comédie*, la *Jérusalem délivrée* et le *Paradis perdu*, dans *la Messiade*, *les Martyrs* et les poésies dites d'Ossian.

III. — Le langage poétique

Moins saisissant, que le sublime, le langage poétique est aussi un élément de beauté supérieure. Il suppose une grande richesse d'expression ; par conséquent des figures brillantes, des tours harmonieux, des métaphores heureuses et de vives images. C'est la prose artistique dont il a été parlé précédemment, avec cette différence que le langage poétique est plus élevé et qu'il exhale davantage le souffle de l'inspiration. " Dans le style poétique, dit Joubert, chaque mot retentit comme le son d'une lyre bien montée, et laisse toujours après lui un grand nombre d'ondulations."



Peupliers.

Aux exemples déjà donnés, ajoutons cette belle manifestation de langage inspiré, cette expression artistique d'un amour tendre pour les beautés de la nature :

Une ligne de peupliers debout au bord d'un champ ressemble à une bande de frères. Ils murmurent éternellement, et leurs feuilles bruissantes semblent

sans relâche chuchoter les mêmes paroles. Notre vie inquiète nous rend plus doux le spectacle de leur vie tranquille. Nous sommes presque étonnés de les revoir le matin, posés comme le soir, et nous les trouvons heureux de leur immobilité monotone. Nous sommes tentés de nous demander ce qu'ils ont fait la nuit, lorsque le silence et l'ombre enveloppaient leurs grandes formes, et que la brume venait poser son voile diaphane sur leurs manteaux. Il nous semble qu'ils ont dû se réjouir, lorsque l'aube a touché de son rayon charmant leur tête si fine. En effet, à ce moment, sous la petite brise qui s'éveille, ils bruissent faiblement, et leurs feuilles luisent ... Elles se lustrent, s'étalent, jouissent de toute la lumière du ciel, et répètent leur chant incessant et tranquille jusqu'au moment où, une par une, elles tombent en tournoyant sur le gazon jauni... [1].

Il y a lieu de distinguer entre le langage poétique et la langue du poète. Cette dernière est la parole esthétique, mesurée, rythmée, propre au vers, tandis que le langage poétique peut se trouver aussi bien dans la prose que dans la poésie, quoique avec une moins grande abondance de figures. La langue poétique synthétise les plus grandes beautés littéraires : rythme, harmonie, image, inspiration et enthousiasme lyrique. Le moment est venu d'étudier cette forme la plus élevée du beau littéraire.

IV. — La poésie

Le mot poésie éveille ordinairement l'idée de langage mesuré, parce que c'est la forme que revêt volontiers l'expression poétique pour s'envelopper de charme et de puissance. " L'idée trempée dans le vers prend quelque chose de plus incisif et de plus éclatant que dans la prose : c'est le fer qui devient acier[2]." Mais le mot poésie, dans son acception la plus étendue, signifie aussi tout ce qui est beau, harmonieux, expressif à un haut degré, tout ce qui enchante, ravit, élève l'âme ; et dans ce sens encore il s'applique à l'art du poète.



Taine.

Quels sont les caractères principaux de cet art ? " La poésie, dit Lamartine[3], est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière,

[1] Taine, *Du sentiment de la nature dans la Fontaine et ses Fables.*
[2] F.J., *Cours de littérature.*
Premières méditations poétiques, Préface.

et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité tout entière : idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille." Paul de Saint-Victor résume ces caractères en une phrase pittoresque : " La poésie, dit-il, est la lumière ou le relief de la parole, l'idée revêtue des ailes qui transfigurent et font voler ; le souffle qui enfle les mots, les rend légers et les colore."



La Poésie.

La poésie anime la nature physique, idéalise et embellit le monde réel ; par contre, elle drape de formes sensibles les puissances morales. Sœur de la peinture et de la musique, elle peint et chante. Un poète, E. Deschamps, l'appelle :

Peinture qui se meut et musique qui pense.

La prose exprime beaucoup, mais suggère peu ; la musique exprime à peine, mais suggère infiniment ; la poésie exprime et suggère tout à la fois ; elle unit le pouvoir d'expression des mots au pouvoir de suggestion des notes, et fait ainsi bénéficier le langage du charme de la musique.

Plus que tous les autres arts, la poésie fait éclater les qualités du beau : l'expression, la proportion, la variété, l'unité et l'harmonie. Imagée et harmonieuse, elle parle fortement et agréablement à l'imagination et à la sensibilité. Dans le rythme et la mesure, les lois de *proportion* et d'*équilibre* trouvent leur heureuse application. La *variété*, quoique plus restreinte par la régularité dans la poésie que dans la prose, y existe tout aussi bien. Elle s'affirme surtout par les souples modulations des syllabes accentuées et des atones, ainsi que par la diversité des rimes. L'*unité* paraît non seulement dans l'ensemble de la composition, par l'identité de l'inspiration, mais aussi dans les diverses parties, par l'égalité des rythmes et le retour régulier de la rime. Rythme et rime contribuent à établir l'*harmonie* du vers, qui, avec l'*euphonie*, constituent deux des plus grandes beautés de la langue poétique. L'oreille s'abandonne volontiers à ce mouvement cadencé et délicieux qui prépare l'esprit à jouir des surprises de la pensée. Et par tous ces moyens — sonorités suaves et enchanteresses, élévation et inspiration de la pensée — le poète conduit l'âme aux plus hauts sommets de l'exaltation. Toutes ces qualités placent la poésie au point culminant de l'art. C'est l'harmonie par excellence, la splendeur de l'ordre, le beau dans tout son éclat.

* * *

Cette synthèse des conditions du beau dans la poésie ne suffit pas à nous faire pénétrer les émotions harmoniques que cet art produit dans l'âme. Il faut en étudier aussi les procédés. Nous l'avons vu, le poète cherche à frapper l'imagination, à flatter l'oreille, à toucher la sensibilité et à élever l'intelligence ; et les principaux moyens qu'il emploie pour atteindre ce but sont l'image, le rythme, l'harmonie, et souvent aussi, l'inspiration et l'enthousiasme. Abordons maintenant l'étude — mais une étude sommaire — de ces délicats instruments de l'art poétique.

Puisque les *images* apportent la richesse d'expression et la fraîcheur de coloris indispensables à la poésie, ce doit être l'art du poète

de changer en vision pittoresque tout ce qu'il décrit ou raconte. Sans l'imagination, qui colore et anime, l'on n'est jamais poète[1]. Il faut à la poésie des images variées, saisissantes, riches, enivrantes, comme on en trouve dans les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Victor Hugo, de Lamartine et de Leconte de Lisle.

Il a été suffisamment parlé de cette figure. Contentons-nous de rappeler ici un exemple de vers brillamment imagés. Ils sont extraits du *Moïse sur le Nil* de Victor Hugo (*Odes et Ballades*).

Il sommeille ; et de loin, à voir son *lit flottant*,
On croirait voir *voguer* sur le fleuve *inconstant*
Le *nid* d'une blanche *colombe*.
Dans sa couche enfantine, il *erre* au gré du vent ;
L'eau le *balance*, il dort, et le *gouffre mouvant*
Semble le bercer dans sa *tombe !*



A. Garneau.

Ne nous semble-t-il pas apercevoir la corbeille du futur législateur des Hébreux ballottée par l'onde et attirant le regard étonné de la fille de Pharaon ?

Outre les métaphores et les images proprement dites, il y a aussi des mots, des sons qui font image et qui colorent le style. Ils n'imitent aucun mouvement, aucun bruit comme dans l'harmonie imitative, et cependant ils peignent les objets, ils intensifient l'expression du sentiment. Le vers suivant de Racine, dans *Athalie*, contient un choix de sons qui aident à exprimer la terreur :

En achevant ces mots épouvantables . . .

Alfred Garneau décrit un gai matin par des syllabes vives et alertes :

L'aurore	Les nues
Colore	Menues...
D'un fin	Que l'air
Carmin	Est clair ! (*Folle Gageure.*)

[1] La poésie didactique, il est vrai, demande moins d'imagination, mais est-ce là de la vraie poésie ?

Dans ces vers de Victor Hugo :

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

les voyelles et les consonnes légères n'évoquent-elles pas les flèches et les dentelures d'une cité médiévale ? Voyez comment, par des vers lourds, le poète peint ensuite un monument plus massif :

Le vieux Louvre !
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne,
Et bourdonne
Dans sa tour.
(*Odes et Ballades.*)

L'auteur de la *Légende des siècles* savait aussi que l'*o* est sonore et triomphal, et il le multiplie quand il parle d'une ample moisson.

L'étang frémit sous les *au*lnes,
La plaine est un gouffre d'*or*
Où court dans les grands blés *jau*nes
Le frisson de Messid*or*.....

L'abondance d'*l* et de rimes en *eu* et en *ule* donne de la légèreté aux vers d'Albert Lozeau dans *la Poussière du jour.*

La poussière de l'heure et la cendre du jour
En un brouillard léger flottent au crépuscule.
Un lambeau du soleil au lointain du ciel brûle,
Et l'on voit s'effacer les clochers d'alentour.

La poussière du jour et la cendre de l'heure
Montent comme au-dessus d'un invisible feu,
Et, dans le clair de lune adorablement bleu,
Planent au gré du vent dont l'air frais nous [effleure.
(*Le Miroir des jours.*)


A. Lozeau.

Un autre moyen, pour le poète, de plaire à l'oreille et à l'esprit est le *rythme*, qui comprend la mesure et la césure. Il règle la marche du vers, il l'accommode même au mouvement de la pensée, en déterminant la lenteur ou la rapidité des sons, la rareté ou la fréquence des pauses.

La première qualité du rythme est d'être expressif. " Le ryth-

me, dit l'abbé Merit[1], c'est l'âme même, le mouvement, le battement de la vie. Le vrai nombre vient de l'âme, et celui-là seul se communique à l'âme, la remue et l'entraîne." Corneille, dans *le Cid*, met don Diègue devant le roi don Fernand au moment où celui-ci va se prononcer sur le sort de Rodrigue : le rythme est lent et comme alourdi de douleur et de tristesse :

> Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
> Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
> Ce bras jadis l'effroi d'une armée ennemie,
> Descendaient au tombeau tout chargés d'infamie,
> Si je n'eusse produit un fils digne de moi.

Mais ce rythme s'anime soudain, par la joie intense du noble vieillard qui se sent vengé par son fils. Le vers s'agite, devient impétueux :

> ....un fils digne de moi,
> Digne de son pays, et digne de son roi !
> Il m'a prêté sa main, il a tué le comte,
> Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte !

L'on n'a pas oublié comment, dans *la Laitière et le Pot au lait*, la Fontaine, par des mots courts et allègres, représente l'allure de Perrette ; ni comment, au contraire, dans *le Coche et la Mouche*, il fait traîner la phrase pour imiter la marche difficile du coche. Le meilleur rythme est donc celui qui est inspiré par le sentiment des personnages mis en scène ou par le mouvement des objets décrits[2].

Les mêmes qualités doivent caractériser l'*harmonie imitative*, qui s'étend de l'harmonie du mot jusqu'au rythme, et qui se confond souvent avec ce dernier, comme on a pu le voir dans les précédents exemples. L'harmonie imitative " ne se borne pas, dit P.-M. Quitard [3], à exprimer les choses sonores, elle exprime aussi les choses en mouvement, car il n'y a guère de mouvement sans bruit, elle s'étend même aux choses qui remuent les sens intérieurs, aux sentiments et aux affections de l'âme."

Duresnel et Delille ont présenté, dans de petites pièces en vers bien connues, les préceptes et le modèle de l'harmonie imitative; il serait difficile d'établir plus clairement le rapport entre la significa-

---

[1] *Lettres sur le beau en littérature.*

[2] Pour plus de développements sur le rythme, l'on peut voir Boillin, *le Secret des grands écrivains.*

[3] *Dictionnaire des rimes.*

tion des mots et leur sonorité. La nature a mis dans la qualité des sons une expression des sentiments de l'homme. " Les sons ouverts et soutenus, continue Quitard, sont propres à l'admiration; les sons aigus et rapides, à la gaieté; les syllabes muettes, à la crainte; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère; ceux dont la prononciation est aisée et coulante expriment le plaisir ou la tendresse . . ." On accumulerait aisément des exemples de vers où les poètes ont tiré parti de cette puissance expressive des sons.

Les manuels disent comment les auteurs ont peint la rapidité et la lenteur des mouvements. Il serait fastidieux de reproduire ici leurs citations. Rappelons seulement quelques exemples moins connus. Voyez comment Henri de Régnier évoque les mouvements du laboureur et de ses bœufs, puis celui des oiseaux :

Tu mènes lentement, ô grave laboureur,
Tes lourds bœufs obstinés au sillon qui se [creuse. . . .
Et des oiseaux, là-bas, volent sur le sillon. . .
(*Le taureau*, dans *les Jeux rustiques*.)



Beauchemin.

Écoutez maintenant le bruit d'un objet qui roule :

L'autre esquive le coup, et l'assiette volant
S'en va frapper le mur et revient en roulant.
(Boileau, dans *le Repas ridicule*).

Puis, entendez le cri strident des gonds dans ce vers de Fernand Gregh :

Les gonds rouillés criaient sur la ferrure ancienne . . .

Racine reproduit le grincement de l'essieu et le fracas du char d'Hippolyte quand il écrit :

L'essieu crie et se rompt; l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé.

Dans son petit chef-d'œuvre *la Cloche de Louisbourg*, Nérée Beauchemin imite le tintement de la cloche par le retour cadencé du son *or*, à la rime.

Oh ! c'était le cœur de la France
Qui battait à grands coups al*ors*
Dans la triomphale cadence
Du grave bronze aux longs acc*ords*.

O cloche ! c'est l'écho son*ore*
Des sombres âges glorieux
Qui soupire et sanglote enc*ore*
Dans ton silence harmonieux !

L'un des plus beaux exemples d'harmonie imitative que l'on puisse citer semble être ce passage de J.-B. Rousseau dans la *Cantate de Circé :*

Dans le sein de la mort ses noirs enchantements
Vont troubler le repos des ombres :
Les mânes effrayés quittent leurs monuments ;
L'air retentit au loin de leurs longs hurlements,
Et les vents, échappés de leurs cavernes sombres,
Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflements.

Quel prix cette mystérieuse harmonie n'apporte-t-elle pas aux vers qu'on vient de lire ! Le retour des sons en *ent*, en *eur* et en *om* produit une expression lugubre qui pèse, pour ainsi dire, sur l'imagination de l'auditeur. Que d'autres exemples tirés des fables de la Fontaine ne pourrait-on pas rappeler ? car peu d'auteurs ont plus brillé que le Bonhomme dans l'art imitatif.

L'allitération bien employée peut aussi concourir efficacement aux effets de cet art. Voyez, par exemple, comme la répétition de l'*r*, dans le premier vers qui suit, et celle de l'*s*, dans le second, sont significatives :

Du lugubre instrument font crier les ressorts . . .

Fait siffler ces serpents; s'excite à la vengeance . . .[1]

Dans celui-ci :

Après avoir trotté, brouté, fait tous ses tours, . . .[2]

l'emploi du *t* peint à merveille les mouvements du lapin[3].

Cette imitation par les lettres et les syllabes peut facilement dégénérer en afféterie et produire un effet déplaisant, surtout quand

[1] Boileau.

[2] La Fontaine.

[3] Pour de plus amples développements sur l'harmonie imitative, on peut voir P.-M. Quitard, *Dictionnaire des rimes.*

les mots ne forment pas un ensemble mélodieux. Piis, par exemble, exagère l'harmonie imitative dans les deux vers suivants :

Le gentil émouleur, par un jeu qui l'amuse,
Aiguise les outils de si près qu'il les use.

L'imitation doit être sensible à l'oreille, mais sans lui devenir importune. Cet organe, après tout, n'a pas besoin d'être fortement frappé, il lui suffit d'être doucement averti. Par ailleurs, ainsi que le dit Quitard, ce serait affectation ridicule de multiplier les effets imitatifs à la manière de Delille. En général, ces effets ne sont agréables que s'il se présentent, pour ainsi dire, d'eux-mêmes. Ceux qu'on trouve chez la Fontaine, Boileau et Racine sont excellents, parce qu'ils ajoutent à la pensée un ornement qui ne paraît pas avoir été cherché. On dirait " des échos de ce chant intérieur qui résonne dans les âmes vraiment poétiques."

Enfin la place de la césure et l'enjambement eux-mêmes permettent d'obtenir de beaux effets imitatifs. Rappelez-vous cet exemple, qui est de La Fontaine et qui figure à l'œil le pied boiteux d'une table :

En un de ses supports le temps l'avait rompue;
Baucis en égala les appuis chancelants
Du débris d'un vieux vase, — autre injure des ans.

L'exemple suivant est d'André Chénier, dans *le Jeune Malade :*

Non, tu n'as plus de fils, ma mère bien-aimée.
Je te perds. — Une plaie ardente, envenimée,
Me ronge: — avec effort je respire,— et je crois
Chaque fois respirer pour la dernière fois.

Ici les enjambements et les repos marquent l'état du malade en reproduisant, pour ainsi dire, ses oppressions par des quantités métriques créées avec art.

On n'a pas oublié le passage charmant où la Fontaine, par la coupe du vers, peint avec tant de dextérité les ruses de la perdrix pour tromper le chasseur.

Et puis,— quand le chasseur croit que son chien la pille,
Elle lui dit adieu, prend sa volée,—et rit
De l'homme qui, confus, des yeux en vain la suit.

A l'harmonie imitative, qui, du reste, ne peut être que passagère, l'on doit préférer l'euphonie ou harmonie des mots, qui peut se

maintenir du commencement à la fin de la composition. Si cette harmonie est nécessaire à la belle prose, combien plus ne l'est-elle pas à la splendeur du vers ! C'est grâce à la mélodie et à l'image que la poésie est à la fois musique et peinture. Lamartine possédait à un haut degré le secret de cette harmonie du langage poétique. Quelle suave sonorité par exemple dans sa description bien connue du soleil couchant.

Le roi brillant du jour, se couchant dans sa gloire,
Descend avec lenteur de son char de victoire.
Le nuage éclatant qui le cache à nos yeux
Conserve en sillons d'or sa trace dans les cieux, etc[1].

Ils sont mélodieux aussi ces vers d'une petite pièce de Paul Reynier intitulée *Téos et Pathmos :*

Près des bords fortunés où la vague aplanie
Expire mollement sous les pins d'Ionie,
La riante Téos découpe les flots bleus.
De bocages mouvants gracieuse corbeille,
Elle semble flotter sur l'onde qui sommeille,
Comme on peint d'Apollon le berceau fabu-
[leux.


Lamartine jeune.

A l'harmonie poétique se rattache la rime, qui constitue l'une des plus exquises beautés du vers français.

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons;
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie... [2]

" La rime, est-ce un ornement de pure fantaisie, se demande l'abbé Merit[3], est-ce une difficulté toute gratuite, propre seulement à faire briller la dextérité du poète ?. . . Non. La rime marque la mesure remplie, avertit doucement l'oreille, lui fait sentir le rythme avec plus de force et de précision. La rime, désespoir du faiseur de

---

[1] *L'Hymne du soir.*

[2] Sainte-Beuve, *les Poésies de Joseph Delorme*

[3] *Op. cit.*

vers, est l'enchantement du poète ! " Les vers suivants de Paul Morin sont de ceux qui démontrent cette vérité :

> Et si je n'ai pas dit la terre maternelle,
> . . . .
> Ce n'est pas que mon cœur ait négligé de rendre
> Hommage à mon pays,
> Ou que muet aux voix qu'un autre sait entendre,
> Il ne l'ait pas compris;
>
> Mais la flûte sonore est plus douce à ma bouche
> Que le fier oliphant,
> Et je voulais louer la fleur après la souche,
> La mère avant l'enfant.

" Et savez-vous pourquoi la rime est une aide ? s'enquiert à son tour Auguste Dorchain. Retenez bien ceci : c'est qu'elle est une discipline, et que toute discipline préalablement acceptée est à la fois un renfort et une délivrance[1]. "

Les règles de la rime, du reste, comme toutes les règles de la versification française, sont dictées par le goût le plus affiné, et on ne peut les méconnaître sans éteindre la splendeur de la langue poétique.

La rime a toujours été jugée nécessaire au français. A l'origine, elle faisait partie du rythme et portait le même nom. Qu'elle disparaisse, et du coup s'évanouissent la vie et la sonorité musicale du vers, tout ce qui en fait la principale beauté. Dorchain l'exalte au plus haut degré : " La rime à la fois élément d'unité et de variété, de sécurité et de surprise ; la rime principe de liberté et de contrainte tout ensemble, l'une servant l'autre ; la rime, enfin, cause miraculeuse de cette sorte de révélation subite, d'illumination intérieure, qui est le dernier terme, le plus haut sommet de l'émotion poétique."

Ainsi, c'est avec raison qu'on appelle le rythme (mesure et césure) et l'harmonie (euphonie et rime) les moyens musicaux du vers.

Finissons de préciser les caractères de la langue poétique par quelques mots sur l'*inspiration* et l'*enthousiasme*. Pour créer de la vraie poésie, l'imagination, la sensibilité et le goût ne suffisent pas. Il faut l'inspiration, qui vient d'en Haut.

---

[1] *L'Art des vers.*

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur.
S'il ne sent du Ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif ;
Pour lui Phébus est sourd et Pégase est rétif[1].

" L'esprit n'a point de part à la véritable poésie, affirme à son tour Joubert ; elle est un don du Ciel, qui l'a mise en nous. " Et ces vers harmonieux de Larmartine nous bercent de la même pensée :


Dante.

Jamais aucune main sur la corde sonore,
Ne guida dans ses jeux ma main novice en-
[core.
L'homme n'enseigne pas ce qu'inspire le ciel;
Le ruisseau n'apprend pas à couler dans sa
[pente,
L'aigle à fendre les airs d'une aile indépen-
[dante,
L'abeille à composer son miel...

Mais pourquoi chantais-tu?—Demande à Phi-
[lomèle
Pourquoi, durant les nuits, sa douce voix se
[mêle
Au doux bruit des ruisseaux sous l'ombrage
[roulant ;
Je chantais, mes amis, comme l'homme respire,
Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
Comme l'eau murmure en coulant[2].

L'inspiration est une sorte de souffle surnaturel, de conception supérieure, qui porte l'âme du poète vers le beau idéal. C'est elle surtout qui élève la poésie à la hauteur d'art sacré, de sœur de la prière. On trouve ce souffle poétique principalement dans les grandes épopées. Les passages suivants, tirés de la *Divine Comédie*[3], de Dante, nous en donnent quelque idée :

O vous qui, sur une fragile nacelle, suivez la voie hardie de mon vaisseau, revenez, revenez au rivage, dans la crainte de vous égarer. Mais vous qui levez depuis longtemps les yeux vers la voie céleste, venez cingler dans cette mer sublime et suivez le sillon de ma proue sur l'onde. Le désir de visiter l'empire dont

[1] On a reconnu, sans doute, Boileau, dans *l'Art poétique.*

[2] *Méditations, le Poète mourant.*

[3] *Traduction condensée des Grands écrivains de toutes les littératures.*

Dieu est le type éternel, nous emportait avec la rapidité qui meut le ciel lui-même...

O splendeur éternelle de Dieu ! Aide-moi à raconter les merveilles qui frappèrent mes regards. Il existe dans les hauteurs des cieux une lumière par laquelle se rend visible le Créateur des mondes ; comme une colline baignée par une rivière se réfléchit dans ses flots, ainsi tous les esprits se réfléchissent dans la lumière. Mon œil embrassait toute cette ineffable vision...

Je vis des lumières plus brillantes que le soleil nous entourer comme leur centre et se déployer en resplendissante couronne. Leur chant était encore plus agréable que leur riche éclat ; ces lumineuses substances voltigeaait autour de nous comme roule les étoiles autour des pôles...

Celui qui n'a pas reçu de Dieu le souffle de l'inspiration peut-il y suppléer en partie par le travail et par la lecture assidue des meilleures œuvres poétiques ? Le *Dictionnaire illustré des écrivains et des littératures*, par Gidel et Loliée, prétend, contrairement à Boileau et à Lamartine, que " l'inspiration n'est pas une grâce divine ni un don du hasard, mais le résultat nécessaire d'une aptitude innée jointe à un exercice constant et à un travail passionné. Il faut néanmoins reconnaître, ajoute-t-il, qu'elle a des jaillissements soudains, indépendants de la réflexion et qu'on peut appeler des éclairs de génie."

Le poète n'obtiendrait-il, par ses efforts, qu'un peu plus d'élévation de la pensée, il aurait lieu de s'en réjouir. Il sentirait mieux la puissance mystérieuse qui anime les œuvres des grands poètes, et il communiquerait à ses propres écrits plus d'éclat et de grandeur.

D'aucuns confondent quelquefois l'inspiration avec l'enthousiasme, qui est une sorte d'exaltation dont s'enveloppe volontiers l'âme du poète et qui le transporte dans un monde d'idéalité. " Rien de ce qui ne transporte pas n'est poésie, affirme Joubert[1]. La lyre est, en quelque manière, un instrument ailé." Mais le même auteur ajoute : "Il ne faut pas confondre l'enthousiasme avec la verve : elle remue et il émeut ; elle est, après lui, ce qu'il y a de meilleur pour l'inspiration."

L'enthousiasme doit paraître naturel, sans quoi il deviendrait bientôt ridicule (loi de vérité). Il ne sied pas non plus à tous les genres. On le rencontre particulièrement dans la poésie lyrique.

---

[1] *Pensées.*

* * *

L'image, le rythme et l'harmonie, l'inspiration et l'enthousiasme, voilà donc les éléments qui font la splendeur de la poésie ; mais chaque genre — épopée, ode ou drame — est en outre soumis à des règles particulières. "Tout poème est brillant de sa propre beauté," dit Boileau. Les poétiques les exposent ces règles, et il suffira de rappeler ici pour terminer, celles qui ont le plus de rapport avec l'esthétique.

Il faut à la synthèse grandiose de l'*épopée* un sujet mémorable et bien ordonné, ainsi qu'une expression noble et pompeuse.

Le sujet doit éveiller des émotions saines et des sentiments généreux. A cet effet, il présente à l'admiration une âme magnanime, qui ne se laisse abattre par aucun obstacle ; un héros, qui, sous l'inspiration divine et avec l'aide de forces supérieures, exécute une entreprise difficile et glorieuse. Un poème épique comprend donc trois éléments : une action héroïque, un personnage principal qui la réalise, et du merveilleux qui vient rehausser les événements.

> Là pour nous enchanter, tout est mis en usage,

dit Boileau.

Quant à l'expression, nous avons rappelé qu'elle doit s'élever à la hauteur de l'action que peint le poète. Présentons cette fois, comme exemple de style épique, un passage de la *Messiade*, de Klopstock[1]. L'auteur décrit l'ascension glorieuse du Sauveur. Les peuples de divers mondes, en voyant passer le Vainqueur de la mort, avec son cortège triomphal, s'écrient :

> Chantez sa gloire, soleils et mondes ! Et vous, étoiles silencieuses qui traversez la route étincelante qu'il a choisie pour retourner à son Père, que l'écho de vos rives répète les psaumes que la nature jette sur son passage !
>
> Océans de la Lune, océans de la Terre, faites entendre le bruissement de vos vagues. Qu'il s'élève et se mêle à l'harmonie stellaire, comme le souffle qui, en agitant le palmier, apporte le doux murmure des harpes lointaines.
>
> Qu'elle est imposante et superbe votre marche, légions d'astres, dont Dieu seul connaît le nombre ! Pour annoncer la gloire du Sauveur, vos rayons éblouissants se confondent avec les faisceaux de la lumière divine, gardienne terrible du sanctuaire des cieux.

---

[1] Traduction de Mme la baronne de Carlowitz.

Les meilleurs modèles du genre épique sont l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, dont nous avons déjà cité des passages. L'art de ce maître n'a pas été surpassé ni même atteint, et c'est en grande partie de ses œuvres qu'on a déduit les règles de l'épopée : unité, intégrité, grandeur, etc. L'unité surtout est saisissante dans chacun de ces deux poèmes et même dans leur ensemble, l'*Iliade* retraçant la vie militaire, et l'*Odyssée*, la vie familiale.

Quant aux tableaux que le poète grec met sous les yeux du lecteur, trois qualités les distinguent particulièrement : la vigueur et la fermeté des traits, l'extrême simplicité des moyens unie à la grandeur des effets, l'objectivité et la réalité du récit.

L'*ode* ou poème lyrique a pour objet un sentiment passionné, une émotion vive et profonde. "Lorsque le sentiment vibre (profondément) dans une âme d'artiste, dit le Père Verest, il s'exhale naturellement en un chant, c'est-à-dire en un langage fortement imagé et fortement rythmé... La raison en est que la mélodie et surtout le rythme sont les signes naturels des impressions."

En sa qualité de chant[1], l'ode se divise toujours en strophes ou stances. Son caractère principal est l'enthousiasme, produit par les peintures que se représente l'imagination, ou par les sentiments qui agitent vivement l'âme du poète. La marche du sentiment do t

---

[1] Chez les Grecs, pendant toute la période classique, c'est-à-dire jusqu'au IIIe siècle avant J.-C., tout poème était composé pour être interprété de vive voix ou être chanté. Les Latins séparèrent la musique de la poésie. Chez les modernes, les deux arts devinrent de plus en plus indépendants. C'est la conséquence naturelle des immenses progrès réalisés par l'art musical. Aujourd'hui, les artistes qui composent et les paroles et la musique de leurs œuvres sont de très rares exceptions.

Quoi qu'il en soit, dès que la poésie et la musique sont unies, il est clair que leur action doit être coordonnée en vue de produire un effet unique : le maximum de plaisir esthétique que l'œuvre est de nature à procurer. Il s'ensuit que l'expression littéraire de l'idée ne peut pas être étouffée ou déformée par des effets de mélodie ou d'harmonie. Par conséquent :

1° Les paroles doivent rester intelligibles;

2° Si l'on compose des paroles sur une mélodie déjà existante, ou de la musique sur des vers connus, les coupes musicales de la mélodie doivent concorder avec les coupes des vers;

3° Les syllabes accentuées doivent correspondre aux temps forts de la phrase musicale. (D'après J. Verest, *op. cit.*)

être naturelle et rester dans la vérité, mais l'imagination peut régner en souveraine et se laisser aller au plus haut degré de l'enthousiasme. Aucune hardiesse n'est interdite à cette exaltation, si elle est réelle ; mais l'enthousiasme de commande est risible.

Le genre lyrique emploie plus que tout autre les moyens musicaux. Le vers sonore est le mode d'expression du lyrisme. Bien des grands poètes ont affectionné ce genre. Les odes de Pindare, ainsi que celles de Lamartine et de Victor Hugo sont justement célèbres ; mais la prophétie de Joad, dans *Athalie*, est, dit-on, le plus beau morceau de poésie lyrique créé par l'intelligence humaine :


Racine.

Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un [saint effroi?
Est-ce l'Esprit divin qui s'empare de moi ?
C'est lui-même. Il m'échauffe ; il parle. Mes [yeux s'ouvrent,
Et les siècles obscurs devant moi se décou- [vrent.
Lévites, de vos sons prêtez-moi les accords,
Et de ses mouvements secondez les trans- [ports ; etc.

Cette action héroïque que chante l'ode et dont l'épopée fait le le récit, le *drame* la représente en faisant parler les personnages eux-mêmes. Il est par suite plus réaliste que l'ode et l'épopée, et aussi, moins susceptible d'idéalisation et de grandeur.

Le drame est souvent en prose, mais la relation qui règne entre le rythme et le sentiment porte quelquefois le dramaturge à écrire ses œuvres en vers. Dans les parties les plus sentimentales et les plus mouvementées, il recourt même parfois à une forme de dialogue appelée stichomythie et qui est singulièrement frappante. Le vers répond au vers ou à une partie de vers comme une riposte à une attaque :

Pauline : Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.
Polyeucte : Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.
Pauline : C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?
Polyeucte : C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.
Pauline : Imaginations !

Polyeucte : Célestes vérités !
Pauline : Étrange aveuglement !
Polyeucte : Éternelles clartés !
Pauline : Tu préfères la mort à l'amour de Pauline ?
Polyeucte : Vous préférez le monde à la bonté divine !

(Corneille, *Polyeucte.*)

Le drame est soumis à un grand nombre de règles qui peuvent se réduire aux conditions ordinaires du beau littéraire. A l'écrivain de les étudier dans une bonne poétique, s'il veut conduire habilement une action dramatisée, parce qu'il s'agit ici de bien appliquer des règles générales à un genre particulier de composition.

Nul n'ignore que l'action peut être tragique, comique ou mixte. Les ressorts de la tragédie sont la terreur, la pitié et l'admiration ; ceux de la comédie, les ridicules et les travers de caractère. Les lois de proportion et de convenance demandent que le style soit noble, élevé, sentimental dans la tragédie, clair, simple, aisé dans la comédie.

Les *genres secondaires* — didactique, pastoral, ou élégiaque — s'adressent surtout à la raison. Pour être suffisamment colorées, ces œuvres exigent un emploi heureux d'images, d'épisodes et d'ornements variés.

Enfin, les petits poèmes appelés poésies fugitives ne connaissent pas d'autres règles particulières que celles qui concernent le nombre des vers et la disposition des rimes. La plus prisée de ces petites pièces est aujourd'hui le sonnet, dont Boileau a dit, un peu hyperboliquement :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Cette forme possède une vertu qui a suscité bien des chefs-d'œuvre. C'est que son architecture, comme le dit Auguste Dorchain, fonde sa beauté sur un équilibre sonore qui traduit une logique et une raison supérieure. Théophile Gautier compare le sonnet à une fugue dont le thème passe et repasse par des formes rigoureuses jusqu'à résolution complète.

Ces sortes variées de compositions en vers peuvent être considérées comme divers moules offerts à l'inspiration poétique. Elles montrent par ailleurs que la poésie est agréée sous toutes ses formes et en toutes circonstances, et qu'elle apporte toujours des charmes savoureux au lecteur et à l'auditeur. Elle est moins populaire que



CLIO THALIE ERATO EUTERPE POLYMNIE CALLIOPE TERPSICHORE URANIE MELPOMÈNE

LES NEUF MUSES, D'APRÈS UN SARCOPHAGE.

Les muses sont les déesses de la mythologie qui présidaient aux arts libéraux, surtout à l'éloquence et à la poésie. Elles étaient soeurs, pour montrer que les arts s'enchaînent. *Clio* présidait à l'histoire, *Thalie* à la comédie, *Erato* à l'élégie, *Euterpe* à la musique, *Polymnie* à la poésie lyrique, *Calliope* à l'éloquence et à la poésie héroïque, *Terpsichore* à la danse, *Uranie* à l'astronomie, enfin *Melpomène* à la tragédie.

la musique, puisqu'elle ne s'adresse qu'aux esprits cultivés[1]; elle lui est supérieure, parce qu'elle est à la fois musique et peinture, ainsi qu'il a été dit plus haut, et que, plus encore que la musique, elle élève l'âme vers le noble et l'idéal. A plus forte raison surpasse-t-elle en dignité les arts du dessin, restreints par la matière. " La poésie ne sculpte, ni ne peint, ni ne bâtit, mais à sa voix notre imagination bâtit, sculpte et peint des œuvres devant lesquelles pâlissent souvent celles de l'architecte, du sculpteur et du peintre[2]."

Ne nous lassons donc point de pénétrer l'essence et la beauté de cet art enchanteur. Si nos efforts ne font pas de nous des poètes, ils raviveront du moins notre amour pour la poésie, dont la puissance merveilleuse nous paraîtra plus saisissante et plus entraînante. Nous sentirons mieux en elle l'âme qui éveille, réchauffe et grandit la nôtre.

Une jolie pièce d'Anatole de Ségur rappelle admirablement la mission, la beauté et le charme de la poésie. Elle trouve naturellement sa place dans la conclusion de ce chapitre.

Oh ! revêtir le vrai d'une robe immortelle,
Qui sous ses plis charmants en laisse voir les traits !
Donner à sa pensée une forme si belle,
Que les siècles ravis l'aimeront à jamais !

Créer des vers si purs en leur magnificence,
Qu'ils planent au-dessus des peuples et des temps,
Et qu'antiques déjà quand ils prennent naissance,
Ils sont toujours nouveaux malgré le cours des ans !

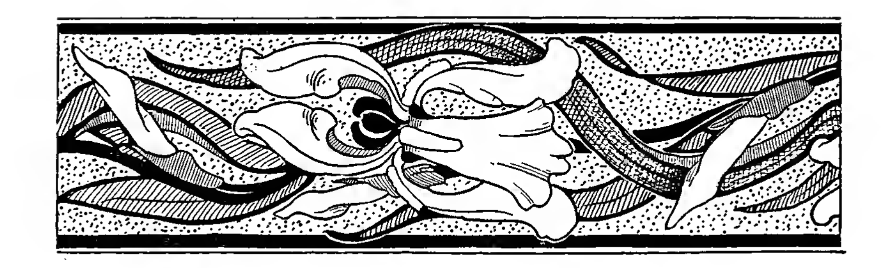
Qu'il est beau de semer les rayons et les flammes
Dans la funèbre horreur de nos nuits d'ici-bas,
Et de faire à pleins bords couler Dieu dans les âmes
Par des canaux d'or pur qui ne s'épuisent pas !

" O poésie, nous écrierons-nous avec l'abbé Merit, poésie ! Tu es si belle que tes sœurs envient surtout d'être appelées de ton nom. C'est le nom de tout ce qu'il y a d'aimable et de beau dans la nature et les arts, c'est le nom de la beauté ! Parole intérieure que Raphaël peindra, que chantera Mozart... Tu as une forme préférée : sous toutes les formes belle, je te retrouve et te reconnais. Ceux qui croient ne pas t'aimer se trompent; ils n'aiment rien autant, ils n'aiment d'amour vrai que la poésie; car elle est de notre âme l'image la plus fidèle, et l'âme est l'image de Dieu ! "

---

[1] Le monde la comprend, mais ne la parle pas. (De Musset.)

[2] Charles Urbain, *Cours élémentaire de littérature.*



CONCLUSION

Quelques réflexions morales se présentent naturellement à l'esprit, comme conclusion de cet ouvrage. Après avoir considéré le beau en général, ainsi que ses manifestations diverses, nous avons étudié en particulier chacun des beaux-arts ; et, procédant du moins parfait au plus parfait, nous sommes arrivés à la poésie, image de notre âme, elle-même image de l'Être suprême. Notions d'ensemble et notions particulières nous ont démontré que plus l'idéal s'élève, plus il s'approche de Dieu.

" Si toute perfection appartient à l'être parfait, dit Victor Cousin[1], Dieu possédera la beauté dans sa plénitude. Père du monde, de ses lois, de ses ravissantes harmonies, auteur des formes, des couleurs et des sons, Il est le principe de toute beauté. . . C'est Lui que nous adorons, sans y penser, sous le nom d'idéal, quand notre imagination, entraînée de beautés en beautés, appelle une beauté dernière où elle puisse se reposer. C'est à Lui que l'artiste, mécontent des œuvres imparfaites de la nature et de celles qu'il crée lui-même, vient demander des inspirations supérieures. C'est enfin en Lui que se résument les deux grandes formes de la beauté en tout genre, le beau et le sublime, puisqu'Il satisfait toutes nos facultés par ses perfections et qu'Il les accable de son infinitude."

Auprès de cette beauté par essence, celles de la terre ne sont que de pâles reflets. Fussent-elles plus parfaites et plus saisissantes, elles ne pourraient satisfaire pleinement, puisqu'elles ne sont que passagères. Cependant que de pures jouissances elles procurent et combien elles élèvent les pensées des âmes droites vers la Beauté infinie !

---

[1] *Du beau, du vrai et du bien.*

Les occasions de jouir du beau ici-bas sont multiples pour l'homme cultivé, mais nulle part il ne peut le contempler plus à son aise, semble-t-il, que dans le temple chrétien, rendez-vous de tous les arts[1]. Dans une dizaine de pages de son ouvrage *De l'art et du beau*, Lamennais démontre clairement cette synthèse de manifestations artistiques dans une cathédrale. Essayons de le résumer, tout en conservant son style pompeux et solennel.

Le temple chrétien représente la création de l'univers et la future destinée de l'homme. Symbole de la divine architectonique, le corps de l'édifice semble se dilater ; et, sous ces voûtes élevées qui s'arrondissent comme celles des cieux, il exprime, par ses demi-jours, la défaillance de l'univers depuis la chute d'Adam. Une secrète puissance attire vers le point où convergent les longues nefs, où réside voilé le Dieu rédempteur et d'où émane la vertu plastique qui imprime au temple sa forme imposante. Ses axes croisés offrent l'image de l'instrument du salut. Les flèches qui s'élancent dans l'espace, le mouvement d'ascension du temple entier, traduisent aux yeux l'aspiration de la créature vers Dieu, son principe et son terme.

Tous les arts sortiront de cet art initial, par un développement semblable à celui de la création. Et d'abord la sculpture, car les murs du temple, ses corniches, ses arceaux, se couvrent d'une végétation variée. Un peuple de statues ornent les niches, les portails, toutes les parties de l'édifice. La pierre s'anime de plus en plus, des multitudes d'êtres se produisent au sein de cette magnifique création.

Mais le relief seul ne reproduit qu'imparfaitement les merveilleuses richesses de l'œuvre divine. Il ne saurait rendre les effets variés de la perspective, de la lumière et des couleurs, ni rassembler sous un seul point de vue, en un cadre restreint, les objets si divers de la na-

---

[1] On dira peut-être que les arts profanes procurent autant de pures jouissances que les arts religieux ; que dans l'opéra, par exemple, tous les beaux-arts s'unissent pour présenter des spectacles pleins de grandeur et de magnificence. Il faut admettre une différence dans l'effet moral, que nous considérons ici particulièrement. Cette synthèse des beaux-arts, au théâtre, n'est pas reposante comme celle du temple chrétien. Il s'y mêle presque toujours les mouvements d'une passion plus ou moins troublante, des idées ou des sentiments qui rivent l'homme à la terre. Rien de semblable à l'église. Le calme et la sérénité des cérémonies, la suavité des sonorités musicales, la gravité de l'architecture, le symbolisme de l'ornementation sculptée ou peinte, tout est de nature à dégager l'âme des liens terrestres.

ture dans leur harmonieux ensemble. Ici surgit la peinture ; et voyez comme son développement s'enchaîne aux précédents. Il n'est rien que la peinture ne représente, alors elle achève sous ce rapport la création du temple. Ses voûtes grises et ternes — le ciel de l'édifice — prennent une teinte azurée, les reliefs se colorent, et des fresques, ravissantes par le dessin et le coloris, chantent les merveilles du créateur.

La lumière elle-même, génératrice de la couleur, en passant à travers les fleurs transparentes des vitraux peints, revêt mille nuances diverses, qu'elle projette ensuite au loin, sur les murs et le parquet du temple.

Cependant, ces formes variées créées par l'art ne se meuvent pas. Le temple n'offre pas encore une complète réalisation de son type, l'univers ; car, dans ce dernier, nul repos ; tout est mouvement. Ici commence pour l'art une autre série de développements, en rapport avec l'ouïe et le son.

Des éléments terrestres s'élève une voix formée de toutes les voix de la nature ; voix indistincte et confuse, mais combien majestueuse et solennelle pour l'âme attentive ! Pareillement, des profondeurs du temple sort une voix qui se propage et remplit de ses accords variés les voûtes frémissantes de l'édifice. Solennelle aussi, mystérieuse comme l'écho d'un monde invisible, elle remue les secrètes puissances de l'homme, elle éveille en lui toute une vie interne. Lorsque résonnent les sons majestueux de l'orgue, ne dirait-on pas la voix de tous ces êtres que l'artiste a réunis dans le temple ?

Mais ce langage harmonieux parle aux sens plus qu'à la pensée. C'est le caractère de l'art musical. Le développement du temple est donc encore incomplet. Il manque le concours immédiat de l'être raisonnable, pour faire appel à ce que l'âme humaine a de plus intime et de plus parfait. Qu'à la voix de l'orgue se mêle la parole de l'homme, sublime manifestation de l'intelligence qui le distingue des êtres inférieurs, aussitôt toute cette création qu'est le temple s'agrandit et projette une lumière nouvelle. Tout parle à l'âme un langage élevé, surnaturel. L'Église dit en ses chants ce qu'est Dieu, quels sont les liens qui unissent le Créateur à ses créatures, les lois de celles-ci et le but final de leur existence. Les hymnes et les mélodies religieuses attirent. Elles animent de leurs pensées, de leur poésie, de leur amour, tout cet univers que l'homme domine et résume.

Point de concours des deux mondes — du monde intellectuel et du monde des sens — la poésie en est donc l'harmonie, elle est l'art même à son plus haut terme, elle parachève enfin la création de la demeure divine.

Ici s'arrête la thèse concluante de Lamennais. Avec quelle suave clarté et quelle rigoureuse logique ne montre-t-elle pas la genèse des arts par le temple chrétien ! Comment ne pas être persuadé que ce rendez-vous de manifestations artistiques est éminemment de nature à s'emparer de l'homme pour le placer au-dessus du monde sensible, face à face avec Dieu, son centre et sa fin ?

Ainsi, le beau regardé à la clarté des rayons qui émanent de son principe éternel, brille d'un éclat qui réchauffe et réconforte notre âme. Il lui ouvre pour ainsi dire un coin du ciel qui illumine son exil terrestre. C'est l'aurore de l'extase éternelle, où nous posséderons pour toujours la Source et l'Archétype de toute beauté.

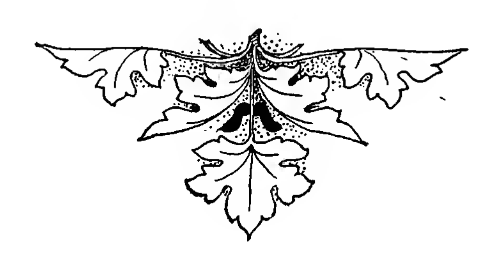


TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Deuxième Partie

ESTHÉTIQUE PARTICULIÈRE